BIBLIOTECA ITALIANĂ

Umberto Eco

Şase plimbări prin pădurea narativă

PONTICA

UMBERTO ECO

ŞASE PLIMBĂRI PRIN PĂDUREA NARATIVĂ

UNIVERSITY LIBRARY

1.

CUM SE INTRĂ ÎN PĂDURE

Aş dori să încep amintindu-l pe Italo Calvino, care trebuia să ţină acum opt ani, tot în acest loc, cele şase *Norton Lectures* ale sale, dar a apucat să scrie numai cinci din ele, şi ne-a părăsit înainte de a-şi putea începe sejurul la Harvard University. Nu-l pomenesc pe Calvino doar din motive de prietenie, ci pentru că aceste conferinţe pe care le voi ţine vor fi în mare parte dedicate situării cititorului în textele narative, iar acestei prezenţe a cititorului în naraţie îi este dedicată una dintre cărţile cele mai frumoase ale lui Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore (Dacă-ntr-o noapte de iarnă un călător).*

În aceleaşi luni în care apărea cartea lui Calvino, apărea în Italia o carte a mea intitulată *Lector in fabula* (numai parţial asemănătoare cu versiunea engleză ce se intitulează *The Role of the Reader).* Diferenţa dintre titlul italian şi titlul englez se datorează faptului că titlul italian (mai bine zis, latin), tradus literal în engleză, ar suna *The reader in the fairy tale (Cititorul în proza de ficţiune*), şi nu ar însemna nimic. În schimb, în italiană se spune "lupus in fabula" ca echivalent al englezescului "speak of the devil", expresie care se foloseşte atunci când soseşte cineva despre care tocmai se vorbea. Însă pentru că în expresia italiană se evocă figura populară a lupului, care prin definiţie apare în

toate poveştile, se vede că în italiană puteam să reamintesc acel citat ca să pot situa cititorul în poveste, adică în orice text narativ. De fapt, lupul poate să nu existe, şi vom vedea imediat că poate să fie în locul lui un zmeu, însă cititorul există întotdeauna, şi nu doar ca o componentă a actului de a spune poveşti, ci şi ca un component al povestirilor ca atare.

Cineva care ar compara, astăzi, cartea mea, *Lector in fabula,* cu *Dacă-ntr-o noapte* a lui Calvino ar putea crede că prima este un comentariu teoretic la romanul lui Calvino. Dar cele două cărţi au apărut aproape în acelaşi timp şi nici unul dintre noi doi nu ştia ce anume făcea celălalt, chiar dacă eram, evident, pasionaţi ambii de una şi aceeaşi problemă. Când Calvino mi-a trimis cartea lui, pesemne că o primise deja pe a mea, pentru că dedicaţia lui sună astfel: "Lui Umberto, superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino". Citatul, evident, este din fabula lui Fedru cu lupul şi mielul ("Superior stabat lupus, longeque inferior agnus"), şi deci Calvino se referea la *Lector in fabula* a mea. Rămâne destul de ambiguu acel "longeque inferior" (care poate să însemne şi "mai la vale" şi "de mai mică importanţă"). Dacă "Lector" trebuie înţeles *de dicto*, şi deci se referă la cartea mea, atunci ar trebui să ne gândim la un act de ironică modestie sau la opţiunea (orgolioasă) de a-şi asuma rolul mielului, lăsându-i-l teoreticianului pe cel al Lupului celui Rău. Însă dacă "Lector" trebuie înţeles *de re*, atunci era vorba de o afirmaţie de poetică, iar Calvino voia să aducă un omagiu Cititorului. Ca să-l omagiez pe Calvino, voi lua ca punct de pornire cea de-a doua dintre *Lecţiile americane* pe care Calvino le scrisese pentru *Norton Lectures*, aceea dedicată repeziciunii, şi unde se referă la povestea cu numărul 57 din *Poveştile italieneşti* culese de el:

«Un rege se îmbolnăvi. Sosiră medicii şi-i spuseră: "Ascultă maiestate, dacă vrei să te însănătoşeşti, trebuie să iei o pană de la Zmeu. E un leac greu de găsit, pentru că Zmeul pe toţi creştinii pe care-i vede îi mănâncă".

Regele spuse asta tuturor, dar nimeni nu voia să se ducă. I-o ceru unui supus de-al său, foarte credincios şi viteaz, iar acesta spuse: "Mă duc eu".

Îi arătară drumul: "În vârful unui munte, sunt şapte găuri: în una din astea şapte, se află Zmeul".»[1]

Calvino observă că "nu se spune nimic de ce boală suferă regele, despre cum se face că un zmeu poate avea pene, sau cum sunt făcute găurile acelea". Şi prin aceste observaţii găseşte prilejul să laude caracteristica rapidităţii, chiar dacă aminteşte că "această apologie a rapidităţii nu pretinde să tăgăduiască plăcerile ocolişului".[2] Eu voi dedica încetinelii, despre care Calvino nu a vorbit, cea de a treia conferinţă a mea. Acum însă aş dori să spun că orice ficţiune narativă este, în chip necesar şi fatal, rapidă, pentru că – de vreme ce construieşte o lume, cu întâmplările şi cu personajele ei – despre lumea aceea nu poate spune totul. Vorbeşte în treacăt, iar pentru rest îi cere cititorului să colaboreze umplând o serie de spaţii goale. De altfel, aşa cum am mai scris, fiece text e o maşină leneşă care-i cere cititorului să facă o parte din munca ei. Ar fi groaznic ca un text să spună tot ceea ce destinatarul lui ar trebui să înţeleagă: nu s-ar mai sfârşi

---

[1] *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 37.

[2] *Ibid.*, p. 45.

niciodată. Dacă eu vă telefonez dumneavoastră "o iau pe autostradă şi sosesc cam într-o oră", este implicit faptul că, luând-o pe autostradă, o să-mi iau şi maşina.

În *August, nevastă nu te cunosc*, a marelui scriitor comic Achille Campanile, găsim următorul dialog:

«Ghedeon făcu gesturi largi ca să cheme o trăsură ce staţiona în capătul străzii. Vizitiul bătrân coborî greoi de pe capră şi veni prevenitor, pe jos, până la prietenii noştri, zicând: "Cu ce pot să vă fiu de folos?"

"A, nu", strigă Ghedeon nerăbdător, "eu trăsura o vreau!" "Oh!", făcu vizitiul decepţionat, "credeam că mă chemaţi pe mine".

Se întoarse îndărăt, urcă la loc pe capră şi-l întrebă pe Ghedeon, care luase loc în trăsură împreună cu Andrea: "Unde mergem?" "Nu pot să vă spun", exclamă Ghedeon, care voia să păstreze secretul destinaţiei. Vizitiul, care nu era curios, nu insistă. Rămaseră cu toţii pentru câteva minute să privească panorama, fără a se mişca.

Până la urmă Ghedeon lăsă să-i scape un: "La castelul Fiorenzina!", care făcu calul să tresară şi-i smulse vizitiului următoarele cuvinte: "La ora asta? Ajungem la noapte".

"Aşa e", murmură Ghedeon, "o să ne ducem mâine dimineaţă. Vino să ne iei la ora şapte fix".

"Cu trăsura?" întrebă vizitiul.

Ghedeon reflectă câteva clipe. La urmă zise: "Sigur, aşa e mai bine".

Pe când se îndrepta către pensiune, se întoarse din nou către vizitiu şi-i strigă: "Hei, bagă de seamă; ia şi calul!"

"A, da?", făcu celălalt surprins. "Cum doriți, se-nțelege."»[3]

Pasajul pare absurd, pentru că la început protagoniștii spun mai puțin decât ar trebui să se spună, iar la sfârșit simt nevoia să spună (și să audă spunându-li-se) ceea ce nu mai era nevoie ca textul să spună.

Câteodată un scriitor, spunând prea mult, devine mai comic decât personajele sale. Era foarte populară în Italia, în secolul al XIX-lea, Carolina Invernizio, care a făcut să viseze generații întregi de proletari cu povestirile ei ce se intitulau *Sărutarea unei moarte, Răzbunarea unei nebune* sau *Cadavrul care acuză*. Carolina Invernizio scria foarte rău și unii au observat că avusese curajul, sau slăbiciunea, de a introduce în literatură limbajul micii funcționărimi a tânărului Stat Italian (din care făcea parte bărbatul ei, director al unei brutării a armatei). Și iată cum își începe Carolina Invernizio romanul ei *Hotelul crimei*:

"Seara era splendidă, deși foarte friguroasă. Luna, sus pe cer, lumina străzile din Torino ca-n plină zi. Ceasul mare al gării arăta orele șapte. Sub acoperișul larg al peroanelor se auzea un zgomot asurzitor pentru că două trenuri rapide se încrucișau: unul tocmai pleca, iar celălalt sosea."[4]

Nu trebuie să fim prea severi cu doamna Invernizio. Ea intuia obscur că ritmul rapid este o mare virtute narativă, dar nu ar fi putut să înceapă, așa cum face Kafka:

---

[3] *Opere*, Milano, Bompiani, 1989, p. 830.

[4] *Op. cit.*, Torino, Quartara, p. 5.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
L I T E R E

"Deşteptându-se într-o dimineaţă din nişte vise tulburi, Gregor Samsa se trezi în patul său, transformat într-o gânganie uriaşă."[5]

Imediat cititorii ei ar fi întrebat-o de ce şi cum anume a devenit Gregor Samsa o gânganie, şi ce anume mâncase cu o zi înainte. Pe de altă parte, Alfred Kazin povesteşte că odată Thomas Mann îi împrumutae un roman de Kafka lui Einstein, care i-l restituise spunând: "N-am reuşit să-l citesc: creierul omenesc nu este până-ntr-atât de complicat!"[6]

Lăsându-l pe Einstein, care se plângea probabil de o anume lentoare a naraţiunii (însă mai încolo vom lăuda arta începutului), nu întotdeauna cititorul ştie să colaboreze cu rapiditatea textului. În *Reading and Understanding*, Roger Schank ne spune o altă poveste:

"Ioan o iubea pe Maria, dar ea nu voia să-l ia în căsătorie. Într-o zi, un balaur o răpi pe Maria din castel. Ioan încălecă în graba mare pe cal, şi ucise balaurul. Maria acceptă să-l ia de bărbat. Au trăit fericiţi şi mulţumiţi de atunci încolo."

Schank – care în această carte e preocupat de ceea ce înţeleg copiii când citesc – i-a pus câteva întrebări despre povestea asta unei fetiţe de trei ani:

"–De ce oare Ioan a ucis balaurul?

---

[5] "La metamorfosi", trad. Giulio Schiavoni, în *I racconti*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, p. 651.

[6] *Storia della letteratura americana*, trad. Margherita Santi Farina, Milano, Longanesi, 1956, p. 651.

– Pentru că era rău.

– Ce era rău la el?

– Îl rănise.

– Şi cum anume îl rănise?

– Poate că aruncase cu foc pe el.

– De ce Maria acceptă să se mărite cu Ioan?

– Poate că ea îl iubea mult şi el voia mult s-o ia de soţie.

– De ce Maria se hotărăşte să-l ia pe Ioan de soţ, când la început nu voia?

– Asta e o întrebare grea.

– Da, dar care crezi că este răspunsul?

– Pentru că mai înainte ea chiar nu voia, iar pe urmă el discută mult şi-i vorbeşte atâta ei să se căsătorească, şi atunci pe ea ajunge s-o intereseze să se căsătorească cu ea, vreau să spun cu el".[7]

Evident că din cunoştinţele despre lume ale acelei fetiţe făcea parte faptul că balaurii aruncă foc pe nări, dar nu şi acela că poţi ceda unei iubiri neîmpărtăşite numai din recunoştinţă, sau din admiraţie. O povestire poate fi mai mult sau mai puţin rapidă, ori mai mult sau mai puţin eliptică, însă cât de eliptică este ea trebuie apreciat după tipul de cititor căruia i se adresează.

Şi fiindcă încerc să-mi justific toate titlurile pe care am nefericita idee să le aleg, permiteţi-mi să justific şi titlul pe care l-am ales aici pentru ale mele *Norton Lectures*. Pădurea este o metaforă pentru textul narativ; nu numai pentru textele de basm, ci pentru orice text narativ. Există păduri precum Dublinul, unde în loc de Scufiţa Roşie o

---

[7] *Il lettore che capisce (Cititorul care înţelege)*, trad. Dario Corno, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 29-30.

întâlneşti pe Molly Bloom, sau cum e Casablanca, unde îi întâlneşti pe Ilsa Lund sau pe Rick Blaine.

O pădure este, ca să folosesc o metaforă a lui Borges (alt oaspete la *Norton Lectures*, al cărui spirit va fi şi el prezent în conferinţele mele de acum), o grădină cu cărări ce se bifurcă. Chiar şi atunci când într-o pădure nu există poteci trasate, oricine îşi poate trasa propriul parcurs hotărând să o ia la dreapta sau la stânga de la un anumit copac, şi tot aşa, făcând câte o alegere la fiecare copac întâlnit în cale. Într-un text narativ cititorul e constrâns în fiece moment să efectueze o alegere. Mai mult, această obligaţie de a alege se manifestă până şi la nivelul fiecărui enunţ, cel puţin la fiece ocurenţă a unui verb tranzitiv. În timp ce vorbitorul se pregăteşte să-şi încheie fraza, noi, fie şi inconştient, facem un pariu, îi anticipăm alegerea, sau ne întrebăm preocupaţi ce alegere va face (măcar în cazul unor enunţuri dramatice, cum ar fi "Ieri noapte în cimitir am văzut...").

Câteodată naratorul vrea să ne lase liberi să facem anticipări asupra urmării povestirii. A se vedea, spre exemplu, finalul lui *Gordon Pym* al lui Poe:

"Dar iată că se ivi în calea noastră o figură omenească infinit mai înaltă decât orice locuitor al pământului. Era învăluită într-un linţoliu, iar culoarea feţei ei avea albeaţa imaculată a zăpezii."[8]

Aici, unde vocea naratorului se opreşte, autorul vrea ca noi să ne petrecem toată viaţa întrebându-ne ce anume s-a

[8] *Storia di Gordon Pym* (în româneşte sub titlul *Aventurile lui Gordon Pym* – n.t.), trad. Maria Gallone, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1957, p. 199.

întâmplat, şi temându-se că noi încă n-am fi roşi de patima de a şti ceea ce nu ne va fi niciodată dezvăluit, autorul, şi nu vocea narantă, introduce după final o notă în care ne anunţă că, după dispariţia lui Mr. Pym, "ne temem că cele câteva capitole ce ar fi trebuit să încheie povestirea lui... s-au pierdut iremediabil în întâmplarea care i-a cauzat sfârşitul".[9] Din pădurea aceasta nu vom mai ieşi niciodată, şi nu au ieşit nici Jules Verne, Charles Romyn Dake şi H.P. Lovecraft, care au hotărât să rămână în ea ca să continue povestea lui Pym.

Dar sunt şi cazuri în care naratorul vrea să ne demonstreze că noi nu suntem Stanley, ci Livingstone, şi că suntem condamnaţi să ne pierdem prin hăţişuri făcând permanent alegerea greşită. De pildă, Laurence Sterne, şi asta chiar la începutul lui *Tristram Shandy*:

"Aş fi dorit ca tatăl meu sau maică-mea sau, şi mai bine, amândoi, pentru că amândoi deopotrivă aveau obligaţia asta, să fi luat bine seama la ce făceau atunci când m-au adus pe lume."

Ce anume vor fi făcut soţii Shandy în momentul acela delicat? Ca să-i lase cititorului timpul să-şi facă cele câteva presupuneri cuvenite (chiar dintre cele mai puţin convenabile), Sterne divaghează de-a lungul unui paragraf întreg (de unde se vede că bine făcea Calvino că nu dispreţuia arta încetinirii), şi pe urmă ne dezvăluie care a fost eroarea din acea scenă primordială:

"Iartă-mă, dragă – zise maică-mea, tocmai când era mai frumos – n-ai uitat cumva să întorci ceasul?

---

[9] *Ibid.*, p. 200.

Doamne iartă-mă! – exclamă taică-meu, ieşindu-şi din fire, dar străduindu-se în acelaşi timp să-şi tempereze tonul vocii: – A mai întrerupt vreodată o femeie, de la Eva încoace, un bărbat cu o întrebare atât de prostească?"[10]

După cum vedeţi, tatăl gândeşte despre mamă exact ce gândeşte cititorul despre Sterne. A mai frustrat vreodată un autor, fie el cât de pişicher, în aşa hal previziunile cititorilor săi?

Cu siguranţă, după Sterne, narativa avangardelor a încercat adeseori nu numai să aducă în criză aşteptările noastre de cititori, ci chiar să creeze un cititor ce se aşteaptă, din partea cărţii pe care o citeşte, la o totală libertate de alegere. Însă această libertate este gustată tocmai pentru că – în virtutea unei milenare tradiţii, de la miturile primitive la nuvela poliţistă modernă – în general cititorul se pregăteşte să-şi facă propriile-i alegeri în pădurea narativă, presupunând că unele sunt mai chibzuite decât altele.

Am spus chibzuite, ca şi când ar fi vorba de opţiuni inspirate de bunul simţ. Dar ar fi banal să presupunem că pentru a citi o carte de ficţiune trebuie procedat potrivit simţului comun. Cu siguranţă nu asta ne cereau Sterne sau Poe, şi nici măcar autorul *Scufiţei Roşii* – dacă la origine o fi existat vreunul. În fapt, bunul simţ ne-ar impune să reacţionăm la ideea că în pădure ar exista un lup care vorbeşte. Atunci, ce anume înţeleg când spun că cititorul, în pădurea narativă, trebuie să facă nişte opţiuni plauzibile?

Privitor la asta trebuie să mă refer la două concepte pe care le-am luat deja în discuţie în cărţile mele precedente:

---

[10] *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, trad. Antonio Meo, Torino, Einaudi, 1958, p.8.

e vorba de cuplul Cititor Model şi Autor Model.[11]

Cititorul Model al unei povestiri nu este Cititorul Empiric. Cititorul empiric suntem noi, aceştia, eu, dumneavoastră, oricine altcineva, atunci când citim un text. Cititorul empiric poate citi în multe feluri, şi nu există nici o lege care să-i impună cum anume să citească, pentru că adesea foloseşte textul ca pe un ambalaj pentru propriile-i pasiuni, care pot proveni din exteriorul textului, sau pe care textul i le poate stârni în mod întâmplător.

Dacă vi s-a întâmplat să vedeţi un film comic într-un moment de profundă tristeţe, veţi fi ştiind cât de greu reuşeşti atunci să te distrezi; mai mult, vi s-ar putea întâmpla să revedeţi acelaşi film după mulţi ani, şi să nu reuşiţi nici atunci să zâmbiţi, pentru că fiece imagine vă va aminti de tristeţea acelei prime experienţe pe care aţi avut-o. Evident, ca spectatori empirici veţi "citi" filmul într-un mod greşit. Însă greşit faţă de ce anume? Faţă de tipul de spectator la care regizorul se gândise anume, un spectator dispus să zâmbească şi să urmărească o ţesătură de fapte ce nu îl implică direct. Acest tip de spectator (sau de cititor al unei cărţi) îl numesc eu Cititor Model – un cititor-tip pe care textul nu numai că-l prevede ca pe un colaborator, dar pe care şi caută să-l creeze. Dacă un text începe cu "A fost odată", el lansează un semnal ce imediat îşi selecţionează propriu-i cititor model, care ar trebui să fie un copil sau cineva dispus să accepte o poveste ce trece dincolo de înţelesul obişnuit.

După ce-mi publicasem eu romanul *Pendulul lui Foucault*, un vechi prieten din copilărie, pe care nu-l mai văzusem de ani de zile, mi-a scris: "Dragă Umberto, nu-mi

[11] Cf. *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

aminteam să-ți fi povestit patetica întâmplare a unchiului și a mătușii mele, dar mi se pare incorect faptul că tu ai folosit-o în romanul tău". Or, în romanul meu eu povestesc niște episoade care privesc un anume unchi Carlo și o mătușă Caterina, și care sunt rudele protagonistului Jacopo Belbo. Și, de fapt, aceste personaje au existat cu adevărat: fie și cu câteva deosebiri, eu povestisem o întâmplare din copilăria mea, care se referea la un unchi și la o mătușă ce se numeau însă altfel. I-am răspuns acelui prieten al meu că unchiul Carlo și mătușa Caterina erau rudele mele, asupra cărora eu aveam deci drept de *copyright*, și nu rudele lui, și că nu știam nici măcar dacă el avea sau nu vreun unchi. Prietenul s-a scuzat: se identificase atât de mult cu povestirea, încât crezuse că recunoaște niște evenimente care li se întâmplaseră rudelor lui – fapt ce nu e imposibil, pentru că în timp de război (aceasta era epoca din care datau amintirile mele) unor unchi diferiți li se întâmplă lucruri analoage.

Ce anume i se întâmplase prietenului meu? El căutase în pădure un lucru care, însă, se afla în memoria lui particulară. E drept ca eu, plimbându-mă printr-o pădure să folosesc orice experiență, orice descoperire, ca să trag învățăminte despre viață, despre trecut și viitor. Însă pentru că pădurea a fost concepută pentru toți, nu trebuie să caut în ea fapte și sentimente ce mă privesc numai pe mine. Altfel, așa cum am scris în cele două cărți recente ale mele, *I limiti dell'interpretazione* și *Interpretation and Overinterpretation*[12], nu *interpretez* un text, ci *mă folosesc*

---

[12] *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, trad, rom. *Limitele interpretării,* Pontica, 1995; *Interpretation and Overiterpretation*, Cabmbridge, 1992, trad. Rom. *Interpretare și suprainterpretare*, Pontica, Constanța, 2004.

de el. Nu e interzis să foloseşti un text ca să visezi cu ochii deschişi – şi câteodată toţi facem asta. Dar a visa cu ochii deschişi nu-i o activitate publică. Ne aduce în situaţia să umblăm prin pădurea narativă ca şi cum ar fi grădina noastră privată.

Există prin urmare nişte reguli ale jocului, iar cititorul model e acela care se pricepe să-l joace. Prietenul meu uitase pentru o clipă regulile jocului şi-şi suprapusese aşteptările lui proprii de cititor empiric peste tipul de aşteptări pe care autorul le pretindea de la cititorul-model.

Desigur că autorul, ca să-i dea instrucţiuni propriului său cititor-model, dispune de nişte semnale anume, de gen. Dar de multe ori aceste semnale pot fi foarte ambigui. *Pinocchio* începe astfel:

"A fost odată... Un împărat!, vor spune repede micii mei cititori. Nu, copii, aţi greşit. A fost odată o bucată de lemn."

Acest început e foarte complex. La prima vedere Collodi pare să anunţe că începe o poveste. Dar nici nu apucă cititorii să se convingă că e vorba de o poveste pentru copii, şi iată că sunt aduşi în scenă copiii, ca interlocutori ai autorului, care, judecând cum fac copiii obişnuiţi cu poveştile, au o previziune greşită. Aşadar povestea nu e dedicată copiilor? Însă Collodi se adresează, pentru a corecta previziunea greşită, chiar copiilor, adică micilor săi cititori. De aceea copiii vor putea continua să citească povestea ca şi cum le-ar fi adresată lor, dându-şi seama foarte firesc că nu e povestea unui împărat, ci a unei păpuşi de lemn. Iar ajungând la sfârşitul ei nu vor fi dezamăgiţi. Şi totuşi, începutul acela e un fel de a le face

cu ochiul cititorilor adulți. E posibil ca povestea să fie și pentru ei? Deci ei trebuie să o citească în alt mod, dar, pentru a înțelege semnificațiile alegorice ale poveștii, trebuie să se prefacă a fi și ei copii? Un început de acest fel a fost de-ajuns ca să dezlănțuie un șir de lecturi psihanalitice, antropologice, satirice ale lui *Pinocchio*, și nu toate sunt neverosimile. Poate Collodi voia să facă un joc dublu, iar pe presupunerea asta se bazează în mare parte farmecul acestei mici capodopere.

Cine impune oare aceste reguli ale jocului și aceste constrângeri? Cu alte cuvinte, cine-l construiește pe cititorul model? Autorul, vor spune repede micii mei cititori.

Dar, după ce ne-am dat atâta osteneală să distingem cititorul empiric de cititorul model, va trebui oare să ne gândim la autor ca la un personaj empiric care scrie povestea și hotărăște, poate din motive nemărturisite și cunoscute doar de psihanalistul său, ce fel de cititor model trebuie să construiască? Vă voi spune deîndată că mie de autorul empiric al unui text narativ (în realitate, al oricărui text posibil) îmi pasă foarte puțin. Știu foarte bine că spun ceva care-i va ofensa pe mulți dintre ascultătorii mei, care probabil își irosesc mult timp citind biografii ale lui Jane Austen sau Proust, Dostoievski sau Salinger, și înțeleg foarte bine că e frumos și pasionant să pătrunzi în viața personală a unor oameni vii pe care simțim că-i iubim ca pe niște prieteni intimi. A fost un mare exemplu și o mare consolare pentru tinerețea mea neliniștită de cercetător să aflu că Immanuel Kant își scrisese capodopera sa filosofică doar la vârsta venerabilă de cinzeci și șapte de ani – după cum am fost cuprins de o invidie greu de reprimat aflând că Radiguet a scris *Le diable au corps* la douăzeci de ani.

Dar aceste elemente nu ne ajută să discernem ce motive avea Kant să sporească numărul categoriilor de la zece la douăsprezece, nici dacă *Le diable au corps* este o capodoperă (ar putea să fie chiar şi dacă Radiguet ar fi scris-o la cincizeci de ani). Caracterul posibil hermafrodit al Giocondei reprezintă un subiect interesant pentru o discuţie estetică, însă obişnuinţele sexuale ale lui Leonardo da Vinci rămân, în ceea ce priveşte modul meu de a-i citi tabloul, o bârfă oarecare.

Mă voi referi, adesea şi în următoarele mele conferinţe, la una dintre cărţile cele mai frumoase ce au fost scride vreodată, *Sylvie* a lui Gérard de Nerval. Am citit-o la douăzeci de ani, iar de atunci n-am încetat niciodată s-o citesc. I-am dedicat în tinereţe un studiu foarte neizbutit, iar din 1976 încoace o serie de seminarii la Universitatea din Bologna – au apărut ca rezultat trei teze de licenţă, şi în 1982 un număr special al revistei *VS*.[13] În 1984 i-am dedicat un Graduate Course la Columbia University, şi au apărut multe *term papers* foarte interesante pe această temă. Îi cunosc de-acum fiece virgulă, fiece mecanism secret. Această experienţă de lectură repetată, care m-a însoţit timp de patruzeci de ani, mi-a dovedit cât de nesăraţi sunt cei care spun că anatomizând un text şi exagerând cu "*close reading*-ul" îi ucizi farmecul. De fiecare dată când iau în mână *Sylvie*, cu toate că-i cunosc profund anatomia, mă îndrăgostesc de ea ca şi cum aş citi-o pentru prima oară. *Sylvie*[14] începe astfel:

---

[13] Umberto Eco, *Il tempo di Sylvie, Poesia e critica* 2, 1962; pp. 51-65. *Sur Sylvie*, număr monografic din *VS* 31/32, sub îngrijirea Patriziei Violi.

[14] *Sylvie. Souvenirs du Valois* (prima ediţie în *La Revue des Deux Mondes*, 15 iulie 1853; a doua ediţie revăzută în *Les filles*

"Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant scènes en grande tenue de soupirant..."

"Tocmai ieşeam de la un teatru unde în fiece seară îmi făceam apariţia în rândurile din faţă în mare ţinută de îndrăgostit..."

Limba engleză nu are imperfect, şi pentru a reda imperfectul francez poate opta pentru diferitele soluţii (de exemplu, o ediţie din 1887 suna astfel: "I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium...", iar una modernă sună "I came out of a theater where I appeared every night..."). Imperfectul e un timp foarte interesant, pentru că e durativ şi iterativ. Fiind durativ, ne spune că ceva tocmai se petrecea în trecut, dar nu într-un moment precis, şi nu se ştie când anume a început acţiunea şi când se sfârşeşte. Ca timp iterativ, ne autorizează să gândim că acţiunea aceea s-a repetat de multe ori. Dar nu e niciodată sigur când anume e iterativ, când e durativ şi când este în ambele feluri. În acest început al lui *Sylvie*, de exemplu, primul "sortais" este durativ, pentru că a ieşi de la un teatru e o acţiune ce comportă un parcurs. Dar al doilea imperfect, "paraissais", pe lângă faptul că e durativ, este şi iterativ. E adevărat că textul ne lămureşte că personajul acela se ducea la teatrul respectiv în toate serile, dar şi fără această precizare folosirea imperfectului ar sugera că o făcea în mod repetat. Din cauza acestei ambiguităţi temporale a lui, imperfectul este timpul la care se povestesc visele, sau coşmarurile. Şi este şi timpul basmelor. "Once

---

du feu, Paris, Giraud, 1854). Diferitele traduceri italiene sunt ale mele. Dintre ediţiile italiene disponibile semnalez *Le Figlie del fuoco*, în ediţiile BUR şi Guanda.

upon a time" se zice, în italiană, "Era odată": "una volta" poate fi tradus prin "once", însă imperfectul "c'era" sugerează un timp neprecis, poate ciclic, pe care engleza îl redă prin "upon a time".

Engleza poate exprima caracterul iterativ al lui "paraissais" din franceză, fie mulțumindu-se cu indicația textuală "every evening', fie subliniind iterativitatea cu ajutorul lui "I used to". Nu-i vorba de un amănunt oarecare, pentru că mare parte din farmecul lui *Sylvie* se bazează pe o alternanță bine calculată de verbe la imperfect și la mai mult ca perfectul, iar utilizarea intensă a imperfectului îi conferă întregii întâmplări un ton oniric, ca și cum am privi ceva cu ochii întredeschiși. Cititorul-model la care se gândea Nerval nu era anglofon, deoarece limba engleză era mult prea precisă pentru scopurile sale.

Mă voi întoarce la imperfectul lui Nerval în cursul următoarei mele conferințe, dar vom vedea imediat cât de importantă este această problemă pentru discuția despre Autor și Vocea sa. Să examinăm acel "Je" cu care începe povestirea. Cărțile scrise la persoana întâi îl fac pe cititorul ingenuu să creadă că cel care spune "Eu" este autorul. Evident că nu este, ci este Naratorul, altfel spus Vocea-care-Narează, iar faptul că vocea narantă nu este neapărat autorul ni-l spune P.G. Wodehouse, care a scris la persoana întâi amintirile unui câine.

În *Sylvie* noi avem de-a face cu trei entități. Prima este un domn, născut în 1808 și mort (sinucigaș) în 1855, care, între altele, nici nu se numea Gérard de Nerval, ci Gérard Labrunie – mulți oameni, cu ghidul Michelin în mână, se mai duc și astăzi să caute la Paris străduța Vieille Lanterne, unde s-a spânzurat el; unii dintre ei nu au înțeles niciodată frumusețea povestirii *Sylvie*. Cea de-a doua entitate este

cea care spune "eu" în povestire. Acest personaj nu este Gérard Labrunie. Ceea ce ştim despre el este ce ne spune povestirea, iar la sfârşitul povestirii nu se sinucide. În chip ceva mai melancolic, meditează: "Iluziile cad una după alta, precum cojile unui fruct, iar fructul e experienţa".

Împreună cu studenţii mei hotărâsem să-l numim "Jerard", însă cum jocul de cuvinte e posibil numai în franceză, îl vom numi Naratorul. Naratorul nu e M. Labrunie, din aceleaşi motive pentru care cel care începe *Călătoriile lui Gulliver* spunând că tatăl său era un proprietar modest din Nottinghamshire şi că la paisprezece ani îl trimisese la Emmanuel College din Cambridge, nu e Jonathan Swift, căci el a studiat la Trinity College din Dublin. Cititorul-model al lui *Sylvie* e invitat să se înduioşeze de iluziile pierdute ale naratorului, nu de cele ale lui Monsieur Labrunie.

În sfârşit, mai e o a treia entitate, care este de obicei greu de identificat, anume aceea pe care eu o numesc, pentru simetria cu cititorul-model, Autorul Model. Labrunie ar fi putut fi un plagiator, iar *Sylvie* putea să fie scrisă de bunicul lui Fernando Pessoa, dar autorul-model al lui *Sylvie* este acea "voce" anonimă care începe povestea spunând "Eu ieşeam de la teatru" şi încheie făcând-o pe Sylvie să spună "Pauvre Adrienne! Elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832". Despre el ştim altceva, sau ştim numai atât cât spune această voce între capitolul I şi capitolul XIV-lea al povestirii, care este intitulat chiar "Dernier feuillet", ultima filă (după aceea rămâne doar pădurea, şi ne revine nouă să intrăm în ea şi să o străbatem). Odată acceptată această regulă a jocului, ne putem permite chiar să-i dăm acestei voci un nume, un *nom de plume*. Cred că am găsit eu unul foarte frumos, dacă-mi permiteţi: Nerval. Nerval nu este Labrunie, după

cum nu este nici naratorul. Nerval nu este un El, aşa cum George Eliot nu este o Ea (numai Mary Ann Evans era aşa ceva). Nerval ar fi în nemţeşte un *Es*, iar în engleză poate fi un *It* (în italiană, cu toate acestea, suntem obligaţi de gramatică să-i atribuim un sex cu orice preţ).

Am putea spune că acest Nerval, care la începutul lecturii nu există încă, decât ca un ansamblu de urme palide, după ce-l identificăm nu va fi altceva decât ceea ce oricare teorie a artelor şi a literaturii numeşte "stil". Bineînţeles că la sfârşit autorul model va putea fi recunoscut şi ca un stil, iar acest stil va fi atât de evident, de clar, de inconfundabil, încât vom putea în fine să înţelegem că aceeaşi Voce din *Sylvie* este cea care, în *Aurélia*, începe cu "Le rêve est une seconde vie".

Dar cuvântul "stil" spune prea mult şi prea puţin totodată. Ne dă voie să credem că autorul model, ca să-l citim pe Stephen Dedalus, rămâne în perfecţiunea sa, ca Dumnezeu în creaţie, înlăuntru, sau în spatele, sau dincolo de opera sa, ocupându-se cu îngrijirea unghiilor. ...Însă autorul model e o voce care vorbeşte afectuos (sau imperios, sau cu viclenie) cu noi, şi care ne vrea alături de el, iar vocea asta se manifestă ca strategie narativă, ca ansamblu de instrucţiuni ce ne sunt distribuite la fiece pas şi de care trebuie să ascultăm atunci când ne hotărâm să ne comportăm ca nişte cititori-model.

În vasta literatură teoretică despre proza narativă, despre estetica receptării sau despre ceea ce se cheamă *reader-oriented criticism* apar felurite personaje denumite Cititor Ideal, Cititor Implicit, Cititor Virtual, Metacititor şi aşa mai departe – fiecare dintre ele trimiţând, în

contrapartidă, la un Autor Ideal sau Implicit sau Virtual[15]. Aceşti termeni nu sunt întotdeauna sinonimi.

Cititorul meu model, de exemplu, e foarte asemănător cu Cititorul Implicit al lui Wolfgang Iser. Totuşi, pentru Iser, cititorul

face ca textul să-şi dezvăluie multiplele-i conexiuni potenţiale. Aceste conexiuni sunt produse de mintea care elaborează materia primă a textului, dar nu sunt textul ca atare – pentru că acesta constă numai din fraze, afirmaţii,

---

[15] Pe problema în cauză trimit mai ales, în ordine cronologică, la: Wayne Booth, *The Retoric of Fiction* (Chicago, University of Chicago Press, 1961); Roland Barthes, "Introduction à l'analyse des récits" (*Communications* 8, 1966; trad. it. in AAVV, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969); Tzvetan Todorov, "Les categories du récit littéraire" (Communications 8 , 1966; trad. it. ibidem); E.D.Hirsch jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, Yale University Press, 1967); Michel Foucault, "Qu'est ce qu'un auteur? (*Bulletin de la Société Francaise de Philosophie*, iulie-septembrie 1969; trad. it. în *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971); Michael Riffaterre, *Essais de Stylistigue Structurale* (Paris, Flammarion, 1971) şi *Semiotics of Poetry* (Bloomington, Indiana University Press, 1978); Gérard Genette, *Figures III* (Paris, Seuil, 1972; trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976); Wolfgang Iser, *The Implead Reader* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974); Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria* (Milano, Bompiani, 1976); Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca, Cornell University Press, 1978; trad. it. *Storia e discorso*, Parma, Pratiche, 1981); Charles Fillmore, *Ideal Readers and Real Readers* (Mimeo, 1981; trad. it. *Lettori ideali e lettori reali*, Parma, Zara, 1984); Paola Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto* (Bologna, Zanichelli, 1985); Robert Scholes, *Protocols of Reading* (New Haven, Yale University Press, 1989).

informații, etc... Această interacțiune nu are loc în textul ca atare, ci se dezvoltă cu ajutorul procesului de lectură... Acest proces formulează ceva ce nu era formulat în text, și totuși reprezenta intenția acelui text[16] .

Un proces ca acesta apare mai asemănător cu cel despre care vorbeam eu în 1962 în *Opera deschisă.* Cititorul-model despre care am vorbit în *Lector in fabula* este în schimb un ansamblu de instrucțiuni textuale, care se manifestă în suprafața textului, chiar sub formă de afirmații sau de alte semnale. Așa cum a arătat Paola Pugliatti, « perspectiva fenomenologică a lui Iser îi atribuie cititorului un privilegiu care a fost considerat prerogativa textelor, anume acela de a stabili un "punct de vedere", determinând în acest fel semnificația textului. Cititorul Model al lui Eco (1979) nu figurează numai ca cineva care cooperează și interacționează cu textul: în măsură mai mare – și într-un anume sens mai mică – se naște odată cu textul, reprezintă vâna strategiei lui interpretative. De aceea competența Cititorilor Model e determinată de tipul de imprint genetic pe care textul i l-a transmis...Creați împreună cu textul, închiși în el, aceștia se bucură de atâta libertate câtă le permite textul »[17]

E adevărat că Iser în *The Act of Reading* [Actul lecturii] spune că "conceptul de cititor implicit este prin urmare o

---

[16] *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins U.P., 1974, pp. 278-287.

[17] "Reader's stories revisited", în *Il lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione*, număr monografic din *VS* 52/53, 1989, pp. 5-6.

structură textuală ce anticipează prezența receptorului", dar imediat adaugă: "fără a-l defini neapărat". Pentru Iser "rolul cititorului nu e identic cu cel al cititorului fictiv portretizat în text. Acesta din urmă e numai o componentă a rolului cititorului."[18]

Pe parcursul conferințelor mele de acum, chiar dacă voi recunoaşte existența celorlalte componente pe care Iser le-a studiat cu atâta strălucire, îmi voi îndrepta în principal atenția tocmai asupra acelui "cititor fictiv zugrăvit în text", fiind de părere că sarcina principală a interpretării este aceea de a-l încarna, cu toate că existența lui este fantomatică. Dacă voiți, sunt mai "neamț" decât Iser, mai abstract, sau – cum ar spune filosofii insulari – mai speculativ.

În acest sens voi vorbi despre cititor model nu numai în cazul textelor deschise unor puncte de vedere multiple, dar şi al celor care prevăd un cititor tenace şi obedient; cu alte cuvinte, nu există un cititor model numai pentru *Finnegans Wake*, ci şi unul pentru mersul trenurilor, iar textul aşteaptă de la fiecare dintre ei un tip diferit de cooperare.

Noi putem, cu siguranță, să fim cu mult mai interesați de instrucțiunile pe care Joyce le are în vedere pentru un "cititor ideal lovit de o insomnie ideală", însă trebuie să luăm totuşi în considerare şi ansamblul instrucțiunilor de lectură prevăzute de un mers al trenurilor.

În acest sens, nici autorul meu model nu e neapărat o voce glorioasă, o strategie sublimă: autorul model acționează şi se vădeşte chiar şi în cel mai anost roman pornografic, indiferent la rațiunile artei, ca să spună că descrierile pe care ni le oferă trebuie să fie un stimulent

---

[18] *L'atto della lettura*, trad. Rodolfo Granafei, Bologna, Il Mulino, 1974, pp. 74-75.

pentru imaginația noastră și pentru reacțiile noastre fizice. Și ca să avem un exemplu de autor model care fără pudoare se arată imediat, de la prima pagină, cititorului, prescriindu-i emoțiile pe care va trebui să le simtă, chiar și în cazul în care cartea n-ar reuși să i le comunice, iată începutul de la *My Gun is Quick* de Mickey Spillane:

Când stați liniștiți la dumneavoastră acasă, cufundați confortabil într-un fotoliu în fața căminului, v-ați întrebat vreodată ce se petrece afară? Pesemne că nu. Vă luați o carte și citiți una-alta, și vă lăsați stârniți prin procură de niște persoane și de niște fapte ireale...Nu-i așa că e distractiv?... Până și romanii făceau la fel, făceau ca viața să le pară mai plăcută cu ajutorul unor acțiuni, atunci când luau loc în Coloseum și priveau cum animalele sălbatice rupeau în bucăți niște ființe omenești, fără să se sinchisească la vederea sângelui și a spaimei... Bine, bine, e plăcut s-o faci pe spectatorul. Viața văzută prin gaura cheii. Însă nu uitați: afară, nu aici, se petrec de-adevărat *niște lucruri... Nu mai există Coloseul, dar orașul e o arenă cu mult mai mare, și e loc pentru oameni mult mai mulți. Colții ascuțiți nu mai sunt cei ai fiarelor, dar pot fi cu mult mai ascuțiți și mai feroci. Trebuie să fiți ageri, și curajoși, astfel veți fi devorați...Trebuie să fiți ageri. Și curajoși. Astfel vă vor elimina*[19].

Aici prezența autorului model este explicită și, așa cum s-a spus, lipsită de pudoare. Au existat cazuri în care, cu și mai mare lipsă de pudoare, dar cu mai mare

[19] Mickey Spillane, *My Gun is Quick*, New York, Dutton, 1950, p.5.

subtilitate, autor model, autor empiric, narator, şi alte entităţi mai puţin precizate sunt exhibate, puse în scenă în textul narativ, cu intenţia explicită de a-l încurca pe cititor. Revenim la *Gordon Pym* al lui Poe.

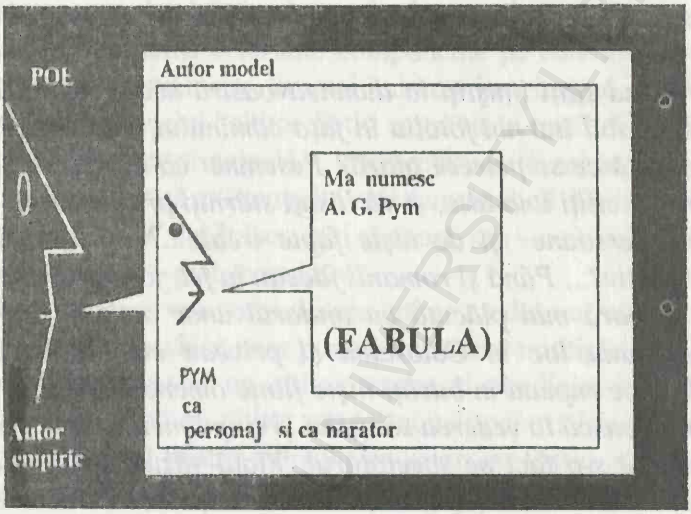

FIGURA 1

Două episoade din aventurile acelea fuseseră publicate în 1837, în *Southern Literary Messenger,* mai mult sau mai puţin în forma pe care o cunoaştem. Textul începea cu "Mă numesc Arthur Gordon Pym", şi deci punea în scenă un narator la persoana întâi, însă acel text apărea sub numele de Poe, ca autor empiric (*Figura 1*). În 1838, întreaga povestire apărea în volum, dar fără numele autorului. Apărea în schimb o Prefaţă semnată A.G.Pym care prezenta aventurile respective ca întâmplare adevărată, şi se făcea cunoscut că în *Southern Literary Messenger* ele

fuseseră prezentate sub numele domnului Poe, pentru că întâmplarea n-ar fi fost crezută de nimeni şi prin urmare era totuna dacă era prezentată ca şi cum ar fi fost o ficţiune narativă. Avem deci un Mr. Pym, autor empiric, care e naratorul unei istorii adevărate, şi care scrie o Prefaţă ce nu face parte din textul narativ, ci din paratext[20]. Mr. Poe dispare în fundal, devenind un fel de personaj al paratextului (*Figura 2*).

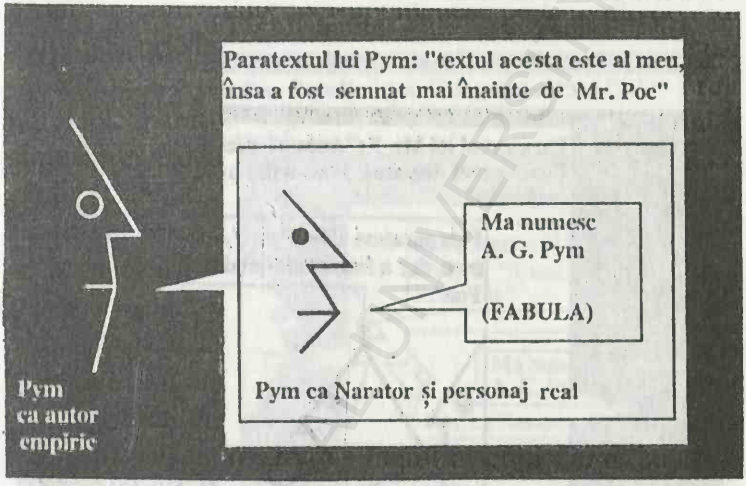

FIGURA 2

Însă la sfârşitul poveştirii, exact acolo unde ea se întrerupe, intervine nota care explică faptul că ultimele

[20] După Gérard Genette (*Soglie*, Torino, Einaudi, 1987), paratextul este ansamblul mesajelor care preced, însoţesc sau urmează după un text, cum sunt anunţurile publicitare, titlul şi subtitlurile, pagina retro a coperţii, prefeţele, recenziile etc.

capitole s-au pierdut ca urmare a "morții recente, neașteptate și tragice a domnului Pym", o moarte ale cărei împrejurări "sunt acum bine cunoscute publicului, din presa cotidiană". Această notă, nesemnată (desigur, nu este scrisă de Mr. Pym, despre a cărui moarte vorbește), nu poate fi atribuită lui Poe, pentru că în ea se vorbește de Mr. Poe ca de un prim îngrijitor al textului, care, între altele, este acuzat că nu putuse să înțeleagă natura criptografică a figurilor pe care Pym le intercalase în text.

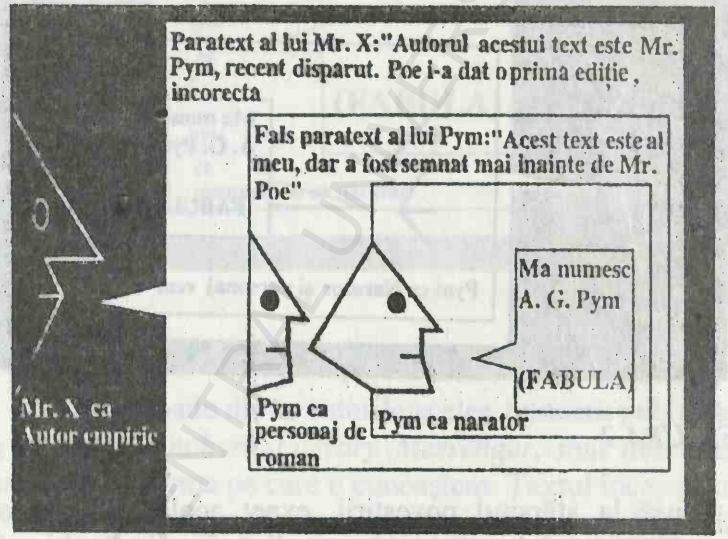

FIGURA 3

Din acest moment cititorul e făcut să rețină că Pym ar fi un personaj fictiv, care, ca narator, vorbește nu numai la începutul primului capitol, ci și la începutul Prefeței, care

devine parte din povestire şi nu un simplu pretext, şi că textul e datorat unui al treilea autor empiric, anonim (care este autorul notei finale – aceasta fiind, într-adevăr, un exemplu de paratext), care vorbeşte despre Poe în aceiaşi termeni în care vorbea Pym în falsul său paratext.Şi atunci ne întrebăm dacă Mr. Poe este o persoană reală sau un personaj din două istorii diferite, una povestită de falsul paratext al lui Pym, cealaltă spusă de un domn X, autor al unui paratext, dat ca autentic, însă mincinos (*Figura 3*).

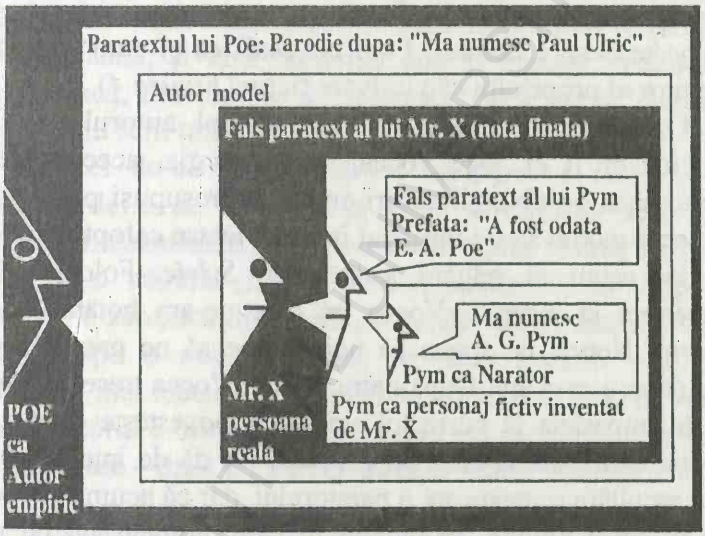

FIGURA 4

Ca ultimă enigmă, acest misterios Mr. Pym îşi începe povestirea cu un "Mă numesc Arthur Gordon Pym", un incipit care nu numai că-l anticipează pe acel "Numiţi-mă Ismahel" al lui Melville (lucru ce ar fi irelevant), dar pare

şi să parodieze un text în care Poe, înainte de a-l scrie pe *Pym*, îl parodiase pe un anume Morris Mattson, care-şi începuse un roman al său cu "Mă numesc Paul Ulric".[21]

Va trebui, prin urmare, să-i dăm dreptate cititorului care ar începe să bănuie că autorul empiric este domnul Poe, care inventase un personaj dat ca real doar în planul romanesc, domnul X, care la rândul său vorbeşte de o persoană fals reală, domnul Pym, care la rândul său se comportă ca narator al unei întâmplări romaneşti. Singurul element imbarasant ar fi că acest personaj romanesc vorbeşte despre domnul Poe (cel real) ca şi cum ar fi un locuitor al propriului său univers fictiv (*Figura 4*).

Cine este, în tot hăţişul acesta textual, autorul model? Oricine ar fi el, este vocea, sau strategia, aceea care-i contopeşte pe diverşii autori empirici presupuşi pentru ca cititorul model să fie implicat în acest teatru catoptric.

Iar acum să reluăm lectura din *Sylvie*. Folosind un imperfect la început, Vocea pe care ne-am hotărât să o numim Nerval ne spune că noi trebuie să ne pregătim să ascultăm o evocare. După patru pagini, Vocea trece deodată de la imperfect la perfectul simplu şi povesteşte despre o noapte petrecută la club după teatru. Ne dă de înţeles că şi aici ascultăm o reevocare a naratorului, dar că acum el evocă un moment anume, momentul în care, conversând cu un prieten despre actriţa pe care o iubeşte de mult timp, fără să se fi apropiat vreodată de ea, îşi dă seama că ceea ce iubeşte el nu este o femeie, ci o imagine. Însă, fiindcă acum el se află în realitatea fixată punctual de către timpul trecut, citeşte într-

[21] Harold Beaver, Comentariu la E.A.Poe, *The Narrative of A.G. Pym*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p.250.

un ziar că, în realitate, în seara aceea la Loisy, locul copilăriei lui, tocmai avea loc tradiționala sărbătoare a arcului, la care participa de copil, impresionat de frumoasa Sylvie.

În al doilea capitol povestirea se reia la imperfect. Naratorul petrece câteva ceasuri într-o semi-somnolență în care evocă o sărbătoare din adolescența sa. Și-o amintește pe Sylvie cea plină de tandrețe, care-l iubea, și pe frumoasa și trufașa Adrienne, care în seara aceea cântase pe pajiște, apariție aproape miraculoasă, și apoi dispăruse pentru totdeauna între zidurile unei mânăstiri... Între somn și veghe naratorul se întreabă dacă nu cumva el iubește dintotdeauna, și fără speranță, una și aceeași imagine – adică dacă, din motive misterioase, Adrienne și Aurélie, actrița, nu sunt una și aceeași persoană.

În cel de-al treilea capitol naratorul e cuprins de dorința de a se întoarce în locul amintirilor sale din copilărie, calculează că ar putea sosi acolo înainte de zori, iese, ia o trăsură și, în decursul călătoriei, în timp ce începe să zărească drumurile, colinele, satele din copilăria lui, începe o nouă evocare, de data aceasta una din perioada mai recentă, care e datată cu vreo trei ani în urmă. Însă cititorul e introdus în acest nou val de amintiri printr-o frază care – dacă o citim cu atenție – pare uimitoare:

"Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps ou j'y venais si souvent".

"În timp ce trăsura urcă de-a lungul costișelor, să punem cap la cap amintirile din timpul când veneam pe-aici destul de des."

Cine-i cel ce pronunță (sau scrie) fraza aceasta, cine ne comunică nouă acest îndemn? Naratorul? Dar Naratorul,

care vorbeşte despre o călătorie făcută cu ani în urmă, atunci când se urcase în trăsura aceea, ar trebui să spună ceva cum ar fi "În timp ce trăsura urca în lungul coastei, eu mi-am recompus – sau am început să-mi recompun, sau mi-am spus « hai să punem cap la cap » – amintirile din vremea când veneam pe-aici destul de des". Cine sunt însă – sau, cine suntem – acei "noi" care, împreună, trebuie să recompunem nişte amintiri, şi, prin urmare, să ne dăm osteneala să facem o nouă călătorie spre trecut? Noi, cei care trebuie să o facem *acum* (pe când trăsura călătoreşte în acelaşi moment în care citim), şi nu "atunci", pe când trăsura *se afla* în mers, în momentul trecut despre care ne vorbeşte naratorul? Aceasta nu e vocea naratorului, este vocea lui Nerval, autorul model care timp de o clipă vorbeşte la persoana întâi în povestire şi ne spune, nouă, cititorului-model: "În timp ce el, naratorul, urcă dealurile cu trăsura lui, să punem cap la cap (împreună cu el, bineînţeles, dar şi eu împreună cu dumneavoastră) amintirile din timpul când el venea atât de ades prin aceste locuri." (*Figura 5*)

Acesta nu e un monolog, este replica dintr-un dialog între trei persoane: Nerval, care se introduce în chip ilicit, în discursul naratorului; noi, care suntem chemaţi în cauză la fel de ilicit, deşi credeam că putem asista la întâmplare din afară (noi, care credeam că nu am ieşit niciodată de la un teatru); şi naratorul, care nu e lăsat pe dinafară, pentru că el este cel care venea atât de des prin locurile acelea ("J'y venais si souvent").

Să se observe şi faptul că multe pagini s-ar putea scrie despre acest "j'y": este un "acolo", adică locul unde se afla naratorul în seara aceea? Este un "aici" (aici, unde Nerval ne transportă aşa deodată?)

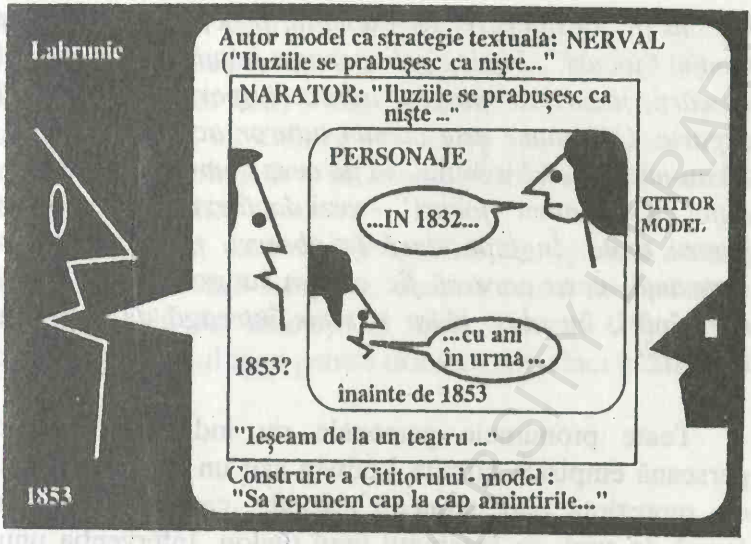

FIGURA 5

În această povestire în care timpurile şi spaţiile se confundă într-un mod de nedescâlcit, în momentul acesta par a se confunda între ele şi vocile. Dar confuzia aceasta este atât de minunat orchestrată, încât devine imperceptibilă – sau *aproape*, dat fiind că noi totuşi o percepem. Nu e o confuzie; este, dimpotrivă, un moment de viziune limpede, de epifanie a narativităţii, în care apar laolaltă cele trei persoane ale trinităţii narative: autor-model, narator şi cititor.

Autor şi cititor-model sunt două imagini care se definesc reciproc numai în cursul şi la sfârşitul lecturii. Se construiesc unul pe altul. Cred că lucrul e adevărat nu numai pentru operele de proză narativă, ci pentru orice tip de text.

În paragraful 66 din *Philosophical Investigation*, Wittgenstein scrie:

*"Ia în considerare, de exemplu, procesele pe care le numim "jocuri". Înțeleg prin aceasta jocuri de șah, jocuri de cărți, jocuri cu mingea, întreceri sportive și așa mai departe. Ce anume este comun tuturor acestor jocuri? – Să nu-mi spui că "*trebuie*" să fie ceva comun pentru toate, altfel nu s-ar numi "jocuri" – vezi dacă există ceva comun pentru toate. În fapt, dacă le observi, n-o să vezi, cu siguranță, ceva care să fie comun* tuturor, *ci o să vezi asemănări, înrudiri, chiar o serie întreagă de astfel de lucruri.*[22]

Toate pronumele personale nu indică nicicum o persoană empirică numită Ludwig sau un cititor empiric: ele reprezintă pure strategii textuale, care se dispun în formă de apel, ca începutul unui dialog. Intervenția unui subiect care vorbește e complementară activării unui cititor-model care să știe să continuie jocul cercetării asupra jocurilor, iar profilul intelectual al acestui cititor, ba chiar și pasiunea ce-l va impinge să joace acest joc despre jocuri, sunt determinate numai de tipul de operațiuni interpretative pe care acea voce îi cere să le efectueze: să ia în considerare, să privească, să vadă, să observe, să găsească înrudiri și asemănări.

În același fel, autorul nu-i altceva decât o strategie textuală capabilă să stabilească corelații, și care cere să fie imitată: când această voce spune "Înțeleg", dorește să stabilească un pact, în care prin termenul *joc* trebuie să se înțeleagă jocuri de cărți, jocuri de șah și așa mai departe. Dar această voce se abține a defini termenul *joc*, și ne

---

[22] *Richerche filosofiche* (Cercetări filosofice), trad. Mario Trinchero, Torino, Einaudi, p.46.

invită pe noi să-l definim, sau să recunoaştem că nu poate fi definit satisfăcător decât în termeni de "asemănări de familie". În acest text, Wittgenstein nu este altceva decât un stil filosofic, iar cititorul său model nu e altceva decât capacitatea şi voinţa de a se adecva acestui stil, cooperând la a-l face posibil.

La fel şi eu, voce fără trup, fără sex (şi fără istorie, afară de aceea care începe cu această primă conferinţă şi se va încheia cu ultima), vă invit, Stimaţi Cititori, să colaboraţi la jocul meu pentru următoarele cinci întâlniri.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2.

PĂDURILE DIN LOISY

Există două feluri de a te plimba printr-o pădure. În primul fel ne mişcăm ca să încercăm una sau mai multe căi (ca să ieşim din ea mai repede sau ca să reuşim să ajungem la casa Bunicii, sau a lui Prichindel, sau a lui Hänsel şi Gretel); în cel de-al doilea fel, ne mişcăm ca să înţelegem cum anume e alcătuită pădurea, şi de ce unele poteci sunt accesibile iar altele nu. Tot aşa, există două moduri de a parcurge un text narativ. Acesta se adresează mai întâi de toate unui cititor-model de primul nivel, care doreşte să ştie (în mod îndreptăţit) cum o să se termine povestea (dacă Achab va reuşi să captureze Balena, dacă Leopold Bloom îl va întâlni pe Stephen Dedalus, după ce se încrucişase cu el întâmplător de câteva ori pe parcursul zilei de 16 iunie 1904). Dar textul se adresează şi unui cititor-model de al doilea nivel, care se întreabă ce tip de cititor îi cere povestirea aceea să devină, şi vrea să descopere cum procedează autorul-model care îl instruieşte pas cu pas. Pentru a afla cum o să se termine povestirea şi nimic mai mult, de obicei e de-ajuns să citească o singură dată. Pentru a recunoaşte autorul-model trebuie citit de mai multe ori, iar unele povestiri trebuie citite la infinit. Numai atunci când cititorii empirici vor fi descoperit autorul-model şi vor fi înţeles (sau măcar vor fi

început să înțeleagă) ce voia El de la ei, aceştia vor fi devenit cititorul-model în adevăratul înțeles al cuvântului.

Poate că textul în care vocea autorului-model face apel în modul cel mai explicit la colaborarea cititorului de al doilea nivel este un celebru roman polițist, *The Murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie. Cunoaşteți cu toții povestea: un narator vorbeşte la persoana întâi şi povesteşte cum ajunge Hercule Poirot, pas cu pas, să descopere vinovatul, numai că la sfârşit aflăm din gura lui Poirot că vinovatul este cel care povesteşte şi că nici el, povestitorul, nu-şi mai poate nega culpa. Dar în timp ce-şi aşteaptă arestarea şi se pregăteşte să se sinucidă, naratorul se adresează direct cititorilor săi. De fapt, acest narator este o figură ambiguă, deoarece nu este personajul care spune "eu" în cartea scrisă de altcineva, ci apare mai degrabă drept cel care fizic a scris ceea ce noi citim (aşa cum i se întâmplase lui Arthur Gordon Pym), şi deci îl personifică şi pe autorul model – sau, dacă preferați, autorul model e cel ce vorbeşte prin intermediul lui, sau prin el ne dăm seama în mod aproape fizic de prezența autorului-model.

Naratorul îl invită deci pe cititor să reia lectura cărții de la început deoarece, afirmă el, dacă cititorul ar fi fost pătrunzător, şi-ar fi dat seama că el n-a mințit absolut deloc. Cel mult a fost reticent, pentru că, se ştie, vom spune noi, un text e o maşină leneşă care aşteaptă de la cititor o vie colaborare. Şi nu numai că-l invită la o nouă lectură, ci îl ajută şi fizic pe cititorul de al doilea nivel să facă asta, citând până la urmă unele fraze din capitolele inițiale.

Sunt cât se poate de mulțumit de darurile mele scriitoriceşti. De exemplu, ce anume ar putea fi mai precis şi mai cu grijă scris decât frazele următoare?

"Scrisoarea fusese predată la orele nouă fără douăzeci. Era exact nouă fără zece când l-am părăsit, fără ca el s-o fi citit. Am ezitat cu mâna pe clanța ușii, și m-am întors întrebându-mă dacă făcusem totul".

Toate astea sunt adevărate. Dar să presupunem că, după prima frază, eu aș fi pus un șir de puncte-puncte... Nu s-ar fi iscat spontan întrebarea: "ce s-a întâmplat în acele zece minute?

Ajuns aici, naratorul explică ce anume făcuse cu adevărat în cele zece minute. Apoi continuă:

Trebuie să mărturisesc că a fost pentru mine un șoc atunci când, ieșind pe ușă, m-am trezit față-n față cu Parker.

Nici împrejurarea asta n-am trecut cu vederea de-a o consemna foarte fidel.

Mai târziu, pe urmă, atunci când, după ce se descoperise cadavrul, am trimis majordomul să telefoneze la poliție, cât de ponderate și de judicioase sunt cuvintele astea: "Am făcut puținul care trebuia făcut!" Era foarte puțin, într-adevăr nimic altceva decât să-mi vâr dictafonul în valijoară, și să pun la loc fotoliul cu spatele la perete.[23]

Nu întotdeauna, firește, autorul model este așa de explicit. Dacă ne întoarcem la *Sylvie*, ne găsim, dimpotrivă, în fața unui autor care poate că nu voia ca noi să recitim, sau poate că voia să o facem, dar fără să înțelegem ce

---

[23] *L'Assassinio di Roger Ackroyd*, Trad. Giuseppe Motta, Milano, Mondadori Oscar del Giallo, 1978, pp. 230-231. din cauza titlului primei ediții italiene, această operă este cunoscută multora ca *De la ora nouă la zece.*

anume ni s-a întâmplat în timpul primei lecturi. Proust, în paginile pe care i le-a dedicat lui Nerval, spune impresiile pe care oricine dintre noi ar fi dispus să le exprime după o primă lectură a nuvelei.

Ceea ce avem aici, prin urmare, este unul dintre tablourile acelea de o culoare ireală pe care nu le vedem în realitate ...dar pe care le vedem uneori în vis, sau care ne sunt evocate de muzică. Adesea, în clipa când ațipim, le vedem, și am dori să ne fixăm forma lor și s-o definim. Atunci te deștepți, nu le mai zărești...[24]

Povestirea îi transmite "ceva nedefinit și obsedant ca amintirea ... o atmosferă albăstruie și purpurie". Ceva care "nu stă în cuvinte", ci "totul stă între un cuvânt și altul, ca ceața unei dimineți din Chantilly"[25].

Cuvântul "ceață" e foarte important. Cu adevărat pare că efectul pe care *Sylvie* e menit să-l producă asupra cititorului său este un "efect de ceață", ca și cum am privi un peisaj cu ochii întredeschiși, fără să distingem précis contururile lucrurilor. Dar asta nu pentru că nu se disting lucrurile, fiindcă, dimpotrivă, descrierile de peisaje și persoane din *Sylvie* sunt netede, precise, de o claritate neoclasică. De fapt, ceea ce nu reușește cititorul să priceapă este în ce moment al timpului se află. Cum a scris Georges Poulet în *Les metamorphoses du cercle*, "trecutul

---

[24] "Gérard de Nerval", în *Contre Sainte-Beuve*, trad. Paolo Serini, *Giornate di lettura*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 177-178.

[25] *Ibid.*, p.182.

joacă hora în jurul lui"[26]. Mecanismul fundamental din *Sylvie* se bazează pe o continuă alternanță de priviri înapoi și priviri înainte (sau a celor două mișcări narrative pe care Genette le-a numit *analepsă* și *prolepsă*) și pe anumite grupuri de analepse incastrate în formă de cutie chinezească[27].

Când ne este povestită o întâmplare ce se referă la un Timp Narativ 1 (timpul despre care se narează, care poate fi acum două ore sau acum o mie de ani), atât naratorul (la persoana întâi sau la a treia), cât și personajele pot să se refere la ceva care s-a petrecut înainte de timpul despre care se narează. Sau pot să se refere la ceva care, față de

---

[26] *Le metamorfosi del cerchio*, trad. Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1971, p. 248.

[27] Cf. Gerard Genette, *Figure III*, Torino Einaudi, 1976. În conferințele rostite în engleză am evitat termeni tehnici cu rădăcină grecească, greu de digerat pentru un public american, fie el și cult, și am întrebuințat *flashback* și *flashforward*. Dar fiindcă în italiană acestea ar fi cuvinte străine, mi s-a părut oportun să folosesc termenii originali ai lui Genette, care de altfel aparțin lexicului retoricii clasice. Despre raporturile dintre timp și narativitate, pentru cele ce se vor spune în paginile următoare, sunt dator să-i citez pe: Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974; Paul Ricoeur, cele trei volume din *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, 1984, 1985 (trad. it. *Tempo e racconto*, 3 vol., Milano Jaka Book, 1986, 1987, 1988); Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Conciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978); Gerald Prince, *Naratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982 (trad. it. *Narratologia*, Parma, Pratiche, 1984); Mieke Bal, Narratology: *Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

timpul naraţiunii, abia urmează să se petreacă – şi care este anticipat. Aşa cum spune Genette, analepsa pare să remedieze o scăpare a naratorului, iar prolepsa e o manifestare de impacienţă narativă.

Lucrul se întâmplă şi atunci când cineva ne povesteşte un fapt oarecare: "Ascultă, ieri l-am întâlnit pe Piero, poate-ţi aminteşti, e ăla care acum doi ani se ducea să alerge în fiecare dimineaţă (*analepsă*). Ei bine, era palid, şi-o să-ţi spun că am înţeles abia pe urmă de ce (*prolepsă*) – aşadar, zice ...ah, uitasem să-ţi spun că atunci când l-am văzut tocmai ieşea dintr-un bar, şi era ora zec dimineaţa, înţelegi – aşadar Piero îmi spune că – Dumnezeule, pun pariu că nu ghiceşti ce mi-a spus (*prolepsă*) – deci îmi spune că..." Sper, pentru restul prezentei conferinţe, că voi fi mai puţin confuz decât aici. Însă, cu un simţ artistic mult mai dezvoltat, cu siguranţă că Nerval ne răvăşeşte de-a lungul întregii povestiri printr-un joc ameţitor de analepse şi prolepse.

Naratorul iubeşte o actriţă, fără să ştie dacă iubirea lui poate fi împărtăşită. Pagina unui ziar îi evocă deodată propria-i copilărie, se întoarce acasă şi, într-un soi de stare între veghe şi somn, îşi aminteşte de două fete, Sylvie şi Adrienne. Adrienne fusese un fel de apariţie, blondă, înaltă şi zveltă, "miraj de glorie şi de frumuseţe... sângele familiei Valois curgea în venele ei", în timp ce Sylvie apărea ca o "fetiţă" din satul vecin, o ţărăncuţă cu ochii negri şi "cu pielea cam oacheşă", copilăreşte geloasă de atenţia pe care naratorul i-o dă Adriennei.

După câteva ore de nesomn, naratorul se hotărăşte să ia o trăsură şi să se ducă în locurile amintirilor lui. În timpul călătoriei începe din nou să-şi amintească şi alte episoade ("Recomposons les souvenirs.."). Cu siguranţă că

ne aflăm într-un trecut mai apropiat de momentul călătoriei, "quelques annéss s'étaient écoulées". În această lungă analepsă Adrienne reapare numai fugitiv, dar ca o amintire într-o altă amintire, în timp ce Sylvie este în chip fulgurant vie şi reală. Nu mai este mica ţărancă pe care naratorul o neglijase, ci "se făcuse atât de frumoasă... Surâsul ei, care-i lumina deodată trăsăturile regulate şi calme, avea ceva de ateniancă". Ea e acum împodobită cu toate farmecele pe care naratorul copil i le atribuise lui Adrienne, şi poate că prin ea naratorul ar putea să-şi astâmpere setea lui de iubire. Într-o înduioşătoare vizită la mătuşa Sylviei, el şi ea travestiţi în logodnici din vremurile trecute, par să prefigureze posibila lor fericire. Dar e prea târziu, sau prea devreme. În ziua următoare naratorul se întoarce la Paris.

Iată-l acum, pe când trăsura urcă peste costişe, întorcându-se încă o dată în satul natal. Este ora patru dimineaţa, iar naratorul începe o nouă analepsă, asupra căreia vom reveni în altă zi – şi vă rog să apreciaţi şi dumneavoastră prolepsa mea: pentru că aici (la capitolul 7) cu adevărat timpurile se confundă complet şi nu se înţelege dacă o ultimă vedere fugară a Adriennei, pe care a avut-o el, şi de care-şi aminteşte abia acum, a avut loc înainte sau după sărbătoarea pe care abia o evocase. Însă paranteza e scurtă. Îl regăsim pe narator care soseşte în Loisy, pe când tocmai se încheia sărbătoarea arcului, unde o întâlneşte pe Sylvie. Ea este acum o tânără femeie, tot fermecătoare, împreună cu ea evocă diferite aspecte din copilăria lor şi din adolescenţă (analepsele se întrepătrund în povestire parcă în treacăt), dar înţelege că şi ea s-a schimbat. A devenit o meseriaşă care produce mănuşi, îl citeşte pe Rousseau, ştie să cânte cu graţie arii de operă, ba

chiar *"elle phrasait!"*. Şi, în sfârşit, e pe cale să se căsătorească cu fratele de lapte şi prietenul din copilărie al naratorului, care înţelege că timpul fermecat este irecuperabil, şi că el şi-a pierdut într-o bună zi ocazia.

Naratorul, din nou la Paris, va reuşi în sfârşit să aibă o legătură amoroasă cu Aurélie, actriţa. Iar în acest punct povestirea se accelerează: naratorul trăieşte cu Aurélie, descoperă că în realitate n-o iubeşte, împreună cu ea se mai întoarce câteodată în satul lui Sylvie, care e acum mamă fericită, prietenă, poate şi soră. În ultimul capitol, naratorul, după ce a fost părăsit de iubită (sau s-a lăsat părăsit), mai vorbeşte o dată cu Sylvie, meditând asupra iluziilor sale pierdute.

Acţiunea ar putea fi foarte banală, dar întretăierea de analepse şi prolepse o face ca prin farmec ireală. Cititorul, aşa cum spunea Proust, e obligat ca "în fiece moment să se întoarcă îndărăt, la paginile anterioare, ca să vadă unde se alfă, dacă e vorba de prezent sau de întoarcere în trecut".[28] Efectul de ceaţă este atât de acaparator, încât de obicei cititorul dă greş în această încercare. Se înţelege de ce Proust, care e atât de fascinat de căutarea timpului pierdut, şi care-şi va încheia opera sub semnul timpului regăsit, a văzut în Nerval un maestru, un predecesor – pe care însă nu a reuşit să-l depăşească, cu toate că acesta şi-a pierdut propria-i bătălie cu timpul.

Dar cine-i cel care pierde bătălia? Gérard Labrunie, autor empiric, menit să se sinucidă, Nerval, autorul model, sau cititorul? Pe când scria *Sylvie*, Labrunie stătuse de mai multe ori în case de sănătate, într-o stare mintală destul de critică, iar în *Aurélia* (II,5) ne povesteşte cum anume lucra:

---

[28] "Gérard de Nerval", în *Contre Sainte-Beuve*, cit, p.183.

"Am scris cu greutate, aproape întotdeauna cu creionul, pe foi disparate, lăsându-mă în voia capriciilor fanteziei sau a unei plimbări". El scria în felul în care cititorul empiric citeşte la început, fără a identifica conexiunile temporale, adică ce este înainte şi ce vine după. Proust va spune că *Sylvie* "c'est le rêve d'un rêve", însă Labrunie scria cu adevărat ca şi cum ar fi visat. Nu la fel şi Nerval ca autor model. Aparenta incertitudine asupra timpurilor şi asupra locurilor care constituie farmecul lui *Sylvie* (şi care-l vâră în criză pe cititorul de primul nivel) se sprijină pe o strategie narativă şi pe o tactică gramaticală perfectă ca mecanismul unui ceas – care însă poate apărea numai în ochii cititorului model de nivelul al doilea.

Cum putem deveni cititori model de nivelul al doilea? Se cere să reconstituim succesiunea evenimentelor pe care naratorul a pierdut-o practic, pentru ca apoi să înţelegem nu atât felul cum a pierdut-o el, naratorul, ci cum anume Nerval îl face pe cititor să o piardă.

Ca să înţelegem ce anume trebuie să facem, se cere să reluăm o temă fundamentală a tuturor teoriilor moderne ale narativităţii, aceea pe care formaliştii ruşi o numeau diferenţa dintre *fabula* şi *siujet* şi pe care o vom traduce cu *fabulă* şi *subiect.*

FABULA

$Timp_1$ $Timp_2$ $Timp_3$ $Timp_x$

FIGURA 6

Povestea lui Ulise, fie cea relatată de Homer, fie cea reconstruită de Joyce, le era probabil cunoscută grecilor şi înainte de a fi scrisă *Odiseea*. Ulise părăseşte Troia în flăcări şi se pierde cu tovarăşii săi pe mare. Întâlneşte seminții ciudate şi monştri înspăimântători, Lestrigoni, Ciclopi, Lotofagi, coboară în infern, scapă de Sirene, şi până la urmă devine prizonierul nimfei Calypso. În momentul acela zeii decid să-i înlesnească întoarcerea în patrie. Calypso e convinsă să-l elibereze pe Ulise, care pleacă din nou pe mare, naufragiază la Feaci şi-i povesteşte lui Alcinou peripeţiile lui. Apoi vâsleşte către Ithaca unde-i învinge pe Peţitori şi se reuneşte cu Penelopa. Fabula, prin urmare, decurge în mod linear, de la un moment inițial T, către un moment final T_x (*Figura 6*).

Însă subiectul *Odiseii* e foarte diferit. *Odiseea* începe *in medias res*, într-un moment T_0, când acea voce pe care o numim Homer începe să vorbească. Putem să identificăm acel moment cu ziua în care, potrivit tradiției, Homer şi-a început cântarea, sau cu momentul în care începem noi să citim. În orice caz subiectul începe la momentul T_1, atunci când Ulise este deja prizonier la Calypso, scapă de capcanele ei amoroase, naufragiază la Feaci şi numai din momentul ăsta (pe care-l vom numi T_2, şi care corespunde cântului al optulea) îşi povesteşte istoria. Povestea se reia de la mulți ani în urmă (T_3), şi pentru prima oară cititorul află despre feluritele aventuri ale eroului său. Această analepsă durează bună parte din poem, şi numai în cântul al treisprezecelea textul ne readuce la timpul în care ajunsesem în cântul al optulea. Ulise vâsleşte către Ithaca, unde îşi va încheia isprăvile (*Figura 7*):

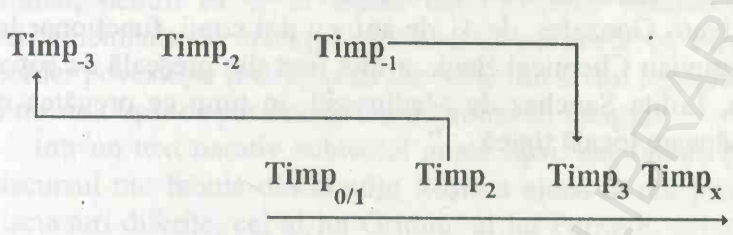

FIGURA 7

Există povestiri zise de formă simplă, cum sunt basmele, în care există numai fabula, iar *Scufița Roșie* este una dintre ele: începe cu fetița care pleacă de acasă și se aventurează în pădure, și se termină cu moartea lupului și întoarcerea acasă a fetiței. Un alt exemplu de formă simplă, numai fabulă, ar putea fi *limericks*-urile lui Edward Lear:

There was an Old Man of Peru
who watched his wife making a stew;
But once by mistake
In a stove she did bake
That unfortunate man of Peru.

adică:

A fost odată un moș în Perù
căruia baba-i făcea o tocană;
dar s-a întâmplat că a greșit
și-n cratiță ea l-a gătit
pe bietu-i moșneag din Perù.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Să încercăm să povestim această întâmplare ca şi cum ar fi relatată de *New York Times*: "Lima, 17 martie. Ieri Alvaro Gonzales, de 41 de ani, cu doi copii, funcţionar la Peruvian Chemical Bank, a fost fiert din greşeală de soţia sa, Lolita Sanchez de Medinaceli, în timp ce pregătea o mâncare locală tipică ..."

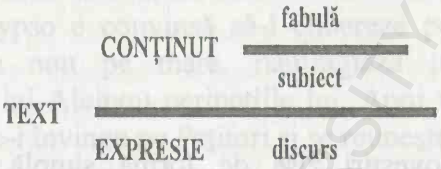

FIGURA 8

De ce oare această relatare nu e "frumoasă" cum e aceea a lui Lear (sau ca o traducere liberă a ei)? Pentru că Lear povesteşte fabula, dar fabula e numai conţinutul povestirii lui. Acest conţinut are o formă, o organizare, care e aceea a formei simple, iar Lear nu o complică cu ajutorul unui subiect. Însă exprimă forma propriului conţinut narativ cu ajutorul unei forme a expresiei, care constă în schema metrică, în jocul de rime tipic *limerick*-ului. Fabula este comunicată cu ajutorul unui *discurs narativ (Figura 8).*

Vom putea spune că fabulă şi subiect nu sunt o chestiune de limbaj. Sunt structuri aproape întotdeauna traductibile şi în alt sistem semiotic şi, într-adevăr, eu pot povesti aceeaşi fabulă a *Odiseii*, organizată potrivit aceluiaşi subiect, printr-o parafrază lingvistică, aşa cum

am şi făcut mai înainte, sau într-un film sau în desen animat, pentru că şi în aceste două sisteme semiotice există semnale de analepsă. În schimb cuvintele cu care Homer povesteşte întâmplarea fac parte din textul homeric, şi nu sunt uşor de parafrazat sau de tradus în imagini.

Într-un text narativ subiectul poate lipsi, dar fabula şi discursul nu: fabula din *Scufiţa Roşie* a ajuns la noi prin discursuri diferite, cel al lui Grimm, al lui Perrault, cel al mamelor noastre. Firește, şi discursul face parte din strategia autorului model. Face parte din discurs, şi nu din fabulă, comentariul acela indirect patetic, al lui Lear, care ne spune că The Old Man of Peru was "unfortunate". Într-un anumit sens, discursul, şi nu fabula, are grijă să-l informeze pe cititorul modern că ar trebui să se înduioşeze de soarta lui The Old Man. Dar din discurs face parte şi forma de *limerick*, care poartă cu ea o conotaţie absurdă şi ironică, şi deci alegând forma *limerick*-ului, Lear ne spune că putem râde de o fabulă care, spusă în modalitatea discursivă utilizată de *New York Times*, ar trebui să ne facă să plângem.

Când textul lui *Sylvie* spune "În timp ce trăsura urcă pe costişe, să ne adunăm amintirile din timpul când veneam pe-aici atât de des", noi am hotărât că cel care ne vorbeşte nu este naratorul, ci autorul-model. E evident că în acel moment autorul-model nu se manifestă ca mod de organizare a fabulei printr-un subiect, ci printr-un discurs narativ.

Multe teorii ale literaturii s-au străduit pentru ca vocea autorului-model să se facă simţită numai prin intermediul organizării faptelor (fabulă şi subiect), reducând prezenţa discursului la minimum – nu ca şi cum n-ar exista, dar ca şi cum cititorul n-ar trebui să-i simtă sugestiile. Pentru Eliot "singurul mod de a exprima emoţii în forma artei

este de a descoperi un "corelativ obiectiv"; cu alte cuvinte, o serie de obiecte, o situație, o succesiune de fapte care vor fi formula acelei emoții anume".[29] Proust, în timp ce laudă stilul lui Flaubert, deplânge faptul că el încă mai descrie "acele locande bune și vechi care au întotdeauna în ele ceva rural". Citează "Madame Bovary se aproprie de cămin" și observă cu satisfacție: "nu s-a spus nicidecum că îi era frig". Proust voiește un "stil închegat, de porfiră, fără nici un interstițiu, fără nici un adaos", în care avem doar "o apariție a lucrurilor".[30]

Termenul "apariție" ne amintește de "epifania" lui Joyce. Există niște epifanii ale *Oamenilor din Dublin* în care doar simpla reprezentare a faptelor îi spune cititorului ce anume trebuie să încerce să înțeleagă. În schimb, în epifania fetei-păsări din *Portrait*, discursul, și nu pura fabulă, este ceea ce-l orientează pe cititor.

De aceea cred că e imposibil de tradus filmic apariția fetei din *Portrait*, în timp ce John Huston a reușit să reconstituie filmic atmosfera unei nuvele cum este *The Dead* (în filmul cu același nume), prin simpla exhibare a faptelor, a situațiilor și a dialogurilor dintre personaje.

Am fost obligat la acest lung excurs despre diferitele

---

[29] „Amleto e i suoi problemi" (Hamlet și problemele sale), în *Il bosco sacro*, trad. Roberto Sanesi, *Opere 1904-1939* Milano, Bompiani, p.366.

[30] *Da aggiungere a Flaubert* (*De* adăugat *la Flaubert*), în *Contro Sainte-Beuve*, trad. Mariolina Bertini, Torino, Einaudi, 1974, p. 98. În ultima frază citată traducătoarea a redat într-adevăr "apparition" prin "epifania". Chiar restabilind lecțiunea originală, trebuie să admit că interpretarea "joyceană" surprinde sensul discursului proustian.

niveluri ale textului narativ, deoarece este vorba acum să răspundem la o întrebare insidioasă: dacă există texte care au numai fabulă şi deloc subiect, n-ar fi posibil să existe texte ca *Sylvie*, care au numai subiect şi deloc fabulă? Textul nu-i cere oare cititorului să devină bolnav precum Labrunie, incapabil să mai distingă între vis, amintire şi realitate? Însăşi folosirea imperfectului nu indică oare faptul că autorul voia ca noi să ne pierdem, şi nu să analizăm felul cum utilizează el imperfectele?

E vorba să alegem între două declaraţii. Una în care Labrunie (într-o scrisoare către Dumas, care apare în *Filles du feu*) spune ironic că scrierile lui nu sunt mai complicate decât metafizica lui Hegel, şi adaugă că "şi-ar pierde farmecul când ar fi explicate, dacă lucrul ar fi posibil". Cealaltă e cu siguranţă a lui Nerval, în ultimul capitol din *Sylvie*: "Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien de coeurs me comprendront". Aşadar, "am încercat să-mi pun himerele pe hârtie fără prea multă ordine, dar multe inimi mă vor înţelege". Va trebui să înţelegem că Nerval n-a urmat nici o ordine, sau să recunoaştem că ordinea pe care a urmat-o nu se arată de la prima ochire? Trebuie oare să credem că Proust, care analizează cu atâta subtilitate folosirea timpurilor verbale la Flaubert, şi care era atât de sensibil la efectele strategiei lui narative, îi cerea lui Nerval să ne seducă cu imperfectele sale fără ca noi să simţim altceva (în faţa acestui timp crud ce ne prezintă viaţa ca pe ceva efemer şi pasiv în acelaşi timp) decât un sentiment de tristeţe misterioasă? Sau că Labrunie a avut atâta grijă să inventeze o ordine, dar nu voia ca noi să ne dăm seama de artificiile pe care le folosise, pentru a ne duce la pierzanie?

Mi se spune că Coca-Cola pare aşa de bună la gust deoarece conţine nişte substanţe, cărora vrăjitorii din Atlanta nu le vor dezvălui niciodată secretul. Dar nu reuşesc să accept această *"Coke-oriented Criticism"*. Găsesc inacceptabil gândul că Nerval n-ar fi vrut ca cititorul său să recunoască şi să aprecieze strategiile lui stilistice. Nerval nu voia numai ca noi să simţim *că* timpurile erau confuze, voia şi să înţelegem *în ce fel* a reuşit el să le confunde.

S-ar putea obiecta că noţiunea mea de literatură nu corespunde cu cea a lui Nerval, şi poate nu corespunde nici cu cea a lui Labrunie; însă ea îşi găseşte confirmarea în textul lui *Sylvie*. Această nuvelă care începe cu un vag "Je sortais d'un théatre", ca pentru a ne introduce brusc într-un timp asemănător cu cel din basme, se încheie cu o dată, singura din carte. Sylvie, atunci când naratorul şi-a pierdut de-acum iluziile, spune: "Pauvre Adrienne! Elle este morte au couvent de Saint-S...vers 1832".

Oare de ce data aceea neaşteptată şi imperioasă, care apare în cea mai strategică dintre poziţiile textuale, tocmai la sfârşit, şi care pare că vrea să rupă printr-o referire precisă vraja textului? Aşa cum voia şi Proust, suntem permanent obligaţi să ne întoarcem la paginile anterioare ca să înţelegem unde ne aflăm, dacă suntem în prezent sau în trecut. De fapt, dacă ne întoarcem înapoi, ne dăm seama că întreg discursul narativ e presărat cu indicaţii temporale.

La prima lectură ele se pierd, dar la a doua lectură se ivesc foarte clar. Naratorul, în momentul în care narează, spune că o iubeşte deja pe actriţă de un an, după prima analepsă se referă la Adrienne ca la "o imagine uitată de ani de zile", iar în legătură cu Sylvie se întreabă "cum de am uitat-o timp de trei ani?" Cititorul crede la început că

au trecut trei ani de la timpul acelei prime analepse, şi se rătăceşte şi mai mult, pentru că dacă ar fi aşa, naratorul n-ar fi un tânăr petrecăraţ, ci ar mai fi şi acum un băieţandru. Însă la începutul capitolului al patrulea, când începe cea de-a doua analepsă, în timp ce trăsura urcă la deal, textul începe prin a spune că "trecuseră câţiva ani". De când? Probabil de la perioada copilăriei obiectului primei analepse. Poate, se gândeşte cititorul, au trecut câţiva ani de la timpul primei analepse până la cea de a doua, şi trei de la timpul celei de a doua până în noaptea respectivă. În cursul celei de a doua analepse lungi se înţelege cu destulă uşurinţă că naratorul petrece în locurile acelea o seară şi ziua următoare. Capitolul în care legăturile temporale sunt mai confuze, al şaptelea, începe cu "este ora patru dimineaţa", iar în capitolul următor ni se spune că naratorul soseşte la Loisy către zori. Îşi petrece acolo toată ziua şi pleacă înapoi în dimineaţa următoare. Din momentul în care naratorul se întoarce la Paris şi începe legătura cu actriţa, indicaţiile temporale devin mai strânse: se spune că s-au scurs nişte luni de zile, se citează după un eveniment "zilele următoare", apoi se vorbeşte de "două luni mai târziu", despre "vara următoare", de "o zi după aceea", de o seară anume şi aşa mai departe. Această voce care ne comunică respectivele jaloane temporale poate că vrea să ne facă să pierdem sentimentul timpului, însă ne şi invită totodată să reconstituim succesiunea exactă a faptelor.

Iată de ce, vă rog să urmăriţi diagrama din *Figura 9*: să nu credeţi totuşi că e vorba de un exerciţiu anatomic inutil şi crud. Ne foloseşte ca să surprindem ceva mai mult misterul nuvelei *Sylvie*.

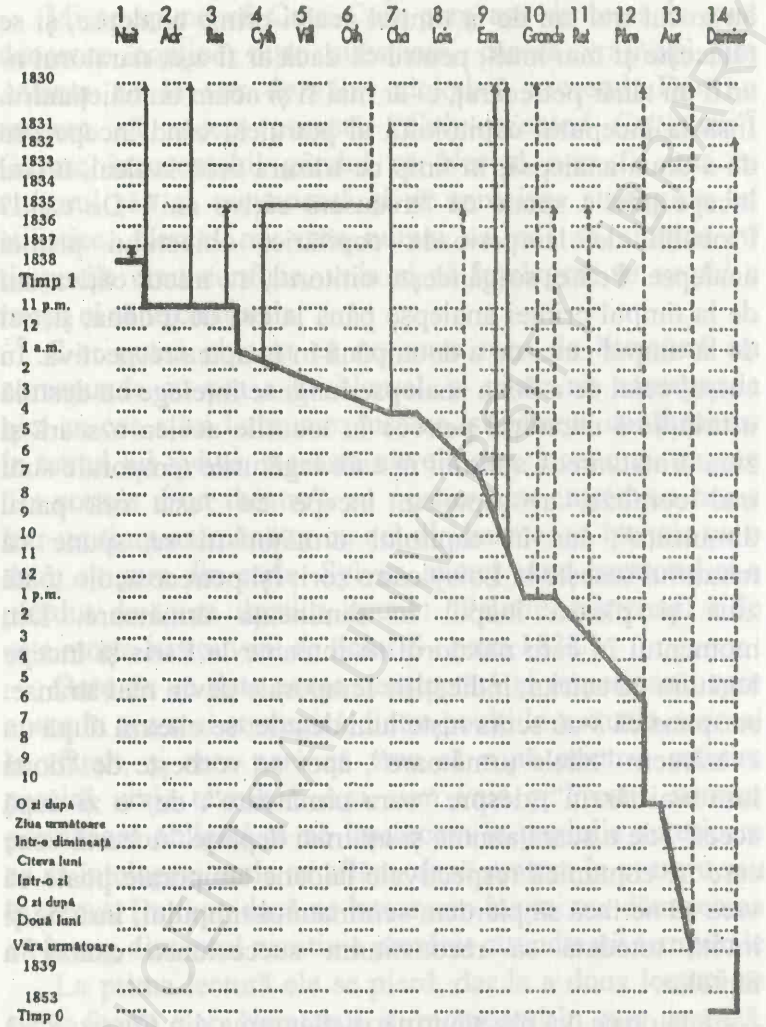
1 Nat
2 Adr
3 Ras
4 Cyh
5 Vil
6 Oth
7 Cha
8 Lois
9 Em
10 Grande
11 Rat
12 Père
13 Aur
14 Dernier
1830
1831
1832
1833
1834
1835
1836
1837
1838
Timp 1
11 p.m.
12
1 a.m.
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
1 p.m.
2
3
4
5
6
7
8
9
10
O zi după
Ziua următoare
Într-o dimineață
Câteva luni
Într-o zi
O zi după
Două luni
Vara următoare
1839
1853
Timp 0

FIGURA 9

Să punem succesiunea fabulei implicite (aceea pe care eu am reconstituit-o, chiar şi acolo unde Nerval face aluzii la ea doar prin indicii vagi) pe o coloană verticală, în timp ce pe orizontală vom pune succesiunea capitolelor, altfel spus succesiunea subiectului. Înşiruirea fabulei explicite, aceea despre care Nerval ne furnizează informaţii în text, apare deci ca o linie zimţată şi frântă care se întinde de-a lungul liniei orizontale a subiectului. Din ea se ramifică, în formă de săgeţi verticale, întoarcerile îndreptate spre trecut. Săgeţile cu linie continuă reprezintă analepsele naratorului, cele cu linie punctată analepsele pe care naratorul le atribuie personajelor – sau lui însuşi atunci când vorbeşte cu alţii (şi sunt menţiuni, aluzii, scurte reevocări). Aceste excursiuni înapoi în timp vor trebui să ia naştere din momente în care naratorul, în timp ce povesteşte la perfectul compus, se gândeşte la fapte din mai mult ca perfectul trecutului său, însă inserţia continuă a imperfectului confundă aceste raporturi temporale.

Când anume vorbeşte naratorul? Cu alte cuvinte, care e Timpul Zero în care el vorbeşte? Dat fiind că textul vorbeşe de o lume a secolului al XIX-lea, iar *Sylvie* a fost scrisă în 1853, alegem data aceasta ca Timp Zero al naraţiunii. E o pură convenţie, un postulat de la care să pornim: aş fi putut să decid şi că vocea respectivă vorbeşte astăzi, acum când citim, în 1994. Ceea ce contează este ca, odată fixat un T_0, să se poată face cu exactitate un calcul răsturnat, folosind numai date furnizate de text.

Dacă ţinem seama că Adrienne a murit în 1832 şi, deci, după ce naratorul copil o cunoscuse, dacă considerăm că după noaptea în care a luat trăsura, şi după ce s-a întors, cu două zile mai târziu, la Paris, naratorul este destul de explicit când ne spune că au trecut luni şi nu ani, în care a

fost în raport cu actrița, e posibil să stabilim, cu o aproximație mulțumitoare, că seara în care vorbește în primele trei capitole și întreg episodul întoarcerii la Loisy trebuie situate în jurul anului 1838. Închipuindu-ni-l pe narator în epoca aceea ca pe un dandy de vreo douăzeci de ani, și dat fiind că prima analepsă ni-l descrie copil, probabil de 12 ani, putem stabili că prima amintire se referă la anul 1830. Și pentru că ni se spune că în acel an 1838 trecuseră trei ani de la timpul la care se referă cea de doua analepsă, putem considera că faptele respective se petrecuseră în jurul lui 1835. Data finală din 1832, adică moartea lui Adrienne, ne ajută fiindcă încă din 1835 Sylvie face aluzii vagi care ne lasă să credem că în vremea respectivă Adrienne era deja moartă ("Votre religieuse ... Cela a mal tourné"). Iată că astfel, după ce am fixat două repere cronologice convențional precizate, adică anul 1853 ca T_0 al vocii narante, o seară din 1838 ca T_1 în care începe jocul amintirilor, putem fixa cu destul de bună aproximare un șir regresiv de segmente temporale ce ne readuc în 1830, și un șir progresiv care ne duce până la despărțirea finală de actriță, mai mult sau mai puțin în 1839.

Ce anume câștigă cititorul din această reconstituire? Nimic, dacă rămâne un cititor de primul nivel. Reușește probabil să împrăștie câteva efecte de ceață, dar riscă să piardă încântarea aceea a pierderii în lectură. Cititorul de nivelul al doilea își dă seama, în schimb, că aceste neașteptate *embrayages* sau schimbări temporale și aceste întoarceri bruște și rapide către prezentul narativ urmează un anume ritm. Nerval a reușit să-și creeze efectele lui de ceață lucrând pe un soi de partitură muzicală. Întocmai ca o melodie, care mai întâi e gustată prin efectele negândite pe care le provoacă, iar mai târziu îți îngăduie să descoperi

cum o serie de intervale neașteptate a produs efectele acelea. Această partitură ne spune cum, cu ajutorul jocului unor "schimbări" temporale, cititorului îi este impus un anume "tempo" muzical.

Cea mai mare îndesire a analepselor se constată în cursul primelor douăsprezece capitole, care acoperă intervalul unei zile, de la ora 11 a serii din ajun, de la ieșirea de la teatru, până la noaptea zilei următoare, cea în care vizitatorul își ia rămas bun de la prietenii săi ca să se întoarcă în dimineața următoare la Paris. S-ar putea obiecta că în acel spațiu de douăzeci și patru de ore sunt înghesuiți opt ani de amintiri, dar asta depinde de un soi de iluzie optică creată de diagrama mea, în care săgețile par să se acopere tot timpul pe care-l parcurg răsturnat. În realitate e vorba de niște salturi, de niște "ținte" care nu fac decât să lumineze câte o clipă, sau niște scurte fâșii de trecut. Pe axa verticală eu am înregistrat toate fazele fabulei pe care *Sylvie*, ca text, le presupune, dar de fapt nu le povestește – deoarece naratorul nu e în stare să le reconstituie în ordine.

Astfel, avem un spațiu al subiectului dilatat la culme, care narează puține momente, disparate, ale fabulei, deoarece acești opt ani nu sunt efectiv recuperați, ci noi suntem aceia care trebuie să ni-i imaginăm, așa cum sunt ei, pierduți în ceturile unui trecut care, prin definiție, nu mai poate fi regăsit. Cantitatea de pagini consacrate efortului de a regăsi acele momente, fără să se reușească a se reconstitui șirul lor, apoi disproporția dintre timpul rememorării și timpul realmente rememorat, este ceea ce produce sentimentul acesta de pierdere și destrămare lentă.

Și tocmai din cauza acestei înfrângeri, după aceea, în doar două capitole, se trece în fugă, sărind peste luni de zile, către deznodământ. "Ce să mai spunem acum, să nu

semene cu povestea atâtor altora?" – se justifică naratorul. Apar doar scurte analepse: una a naratorului care-i povesteşte lui Aurélie cum a văzut-o, demult, pe Adrienne (dar acum el nu mai visează, ci relatează o întâmplare deja cunoscută cititorului); cealaltă, prin vocea Sylvie-i, fulgerătoare, care stabileşte data morţii lui Adrienne, unicul fapt precis, imposibil de contrazis, din întreaga povestire. În ultimele două capitole naratorul accelerează timpurile subiectului, pentru că nu mai există fabulă de regăsit. Această schimbare de viteză ne face să trecem de la timpul farmecului la cel al deziluziei, de la timpul imobil al visului la timpul accelerat al factualităţii.

Avea dreptate Proust când observa că această atmosferă "albăstruie şi purpurie" nu stă în cuvinte, ci între un cuvânt şi altul. Într-adevăr, această atmosferă e creată de raportul dintre fabulă şi subiect, şi tocmai acest raport guvernează chiar opţiunile lexicale ca atare la nivelul discursului. Dacă puneţi diagrama mea ca o grilă transparentă peste suprafaţa discursivă, veţi vedea că tocmai în nodurile în care iau naştere salturile temporale se insinuează, în poziţie strategică, acele schimbări continui de timpuri verbale. Aceste schimbări între imperfect, prezent sau perfect vin aparent pe neaşteptate, uneori sunt imperceptibile, dar nu sunt niciodată nemotivate.

Spusesem în conferinţa precedentă că, după ani şi ani de zile, de când o supun pe *Sylvie* unui tratament aproape anatomic, această carte nu şi-a pierdut niciodată pentru mine farmecul ei, şi de fiecare dată când o citesc e ca şi cum această poveste a mea de dragoste cu Sylvie (nu ştiu dacă e cu povestirea sau cu protagonista) ar începe pentru prima oară. Cum e posibil, din moment ce cunosc "grila", regula acestei strategii? Asta-i deoarece grila poate fi

construită când ieşim din text, însă când te întorci în text, şi odată recaptivat de text, *Sylvie* nu poate fi citită în grabă. Sigur că poţi, dacă din întâmplare vrei să identifici o frază, dar în cazul acela nu mai citeşti, ci consulţi, sau faci *scanning*, ca un computer. Dacă citeşti, încercând să înţelegi diferite fraze, îţi dai seama că *Sylvie* te obligă să încetineşti pasul. Şi imediat ce-l încetineşti, uiţi cheia, firul Adrianei cu care intraseşi în text. Te pierzi din nou în pădurea din Loisy fără a mai găsi drumul.

Pesemne că Labrunie, bolnav, nu ştia că a construit acest mecanism narativ minunat. Însă legile acestui mecanism sunt în text, în faţa ochilor noştri. Putea oare miticul Berthold Schwartz, care căuta piatra filosofală, să descopere în locul ei praful de puşcă? El nu voia, şi nu ştia asta, însă pulberea e acolo, din nenorocire funcţionează după o formulă chimică, despre care bietul Berthold nu ştia nimic. Cititorul model găseşte şi-i atribuie autorului model ceea ce autorul empiric a descoperit probabil prin pură serendipitate*.

Că Nerval voia ca noi să înţelegem prin care anume strategii cititorul model este instruit de text, este o conjectură interpretativă. Dar există alte cazuri în care autorul empiric a intervenit direct ca să ne spună că el voia să devină exact acel tip de autor model. Mă gândesc la Edgar Allan Poe şi la a sa

---

* *Serendipită:* capacitate de a interpreta corect un fenomen survenit întâmplător în timpul unei cercetări ştiinţifice făcute cu un alt scop. Termenul vine de la vechiul nume al insulei Ceylon (*Serendip*), prezent în romanul *The three princes of Serendip* (1754) al lui H. Walpole. Despre efectul de "serendipitate" vezi şi *Limitele interpretării*, Pontica, 1996, p. 139 (n.t.)

Philosophy of Composition[31].

Mulți au înțeles acest text ca pe o provocare, o încercare de a arăta că în *Corbul* "nici un amănunt al compoziției lui nu se poate explica prin întâmplare sau prin intuiție – că opera s-a dezvoltat, pas cu pas, către alcătuirea ei cu precizia și cu rigoarea logică a unei probleme de matematică". Eu cred că Poe voia pur și simplu să spună ce anume spera el ca cititorul său de primul nivel să simtă, și ce să descopere cititorul său de al doilea nivel.

Suntem tentați să considerăm destul de naiv calculul asupra "duratei" unei compuneri literare, care trebuie să fie destul de scurtă ca să poată fi citită într-o singură ședință, "pentru că, dacă cere două ședințe, ocupațiile lumești interferează cu ea, și tot ceea ce numim efect de ansamblu este imediat distrus". Și totuși nici aceasta nu mi se pare un calcul asupra psihologiei cititorilor empirici: el privește posibilitățile de colaborare ale unui cititor model, și trece sub tădere problema eternei căutări a unei măsuri de aur.

Cel de-al doilea pas constă în a defini principalul efect al unei poezii, Frumusețea: "Frumusețea de orice soi, în înflorirea ei supremă, într-un suflet sensibil, stârnește invariabil lacrimile", și "melancolia este așadar cel mai legitim dintre tonurile poetice". Însă Poe voia să găsească "vreun pivot pe care întreaga structură să se poată învârti" și descoperă că, dintre toate efectele artistice, "nici unul nu fusese în chip atât de universal folosit, ca acela al *refrenului*".

Despre puterea riturnelei, despre acea monotonie a

---

[31] Citatele care urmează sunt extrase din traducerea lui Luigi Berti în E.A.Poe, *Marginalia*, Milano, Mondadori, 1949. (Noi oferim, evident, versiunea lor românească – n.t.)

sunetului şi a gândirii, despre plăcerea care are drept unică origine simţul identităţii repetiţiei, Poe vorbeşte îndelung, şi decide până la urmă că – pentru a fi monoton şi obsedant – refrenul trebuie să fie un singur cuvânt sonor care să permită o emfază repetată şi continuă, şi i se pare aproape o evidenţă alegerea cuvântului "Nevermore". Dar pentru că un refren atât de monoton nu poate fi atribuit în mod rezonabil unei fiinţe omeneşti, nu rămâne decât să aleagă un animal vorbitor, Corbul. Iar acum trebuie să rezolve o altă problemă.

M-am întrebat: "Dintre toate temele melancolice, care anume, potrivit concepţiei universale *a oamenilor, este* cea mai *melancolică?" Moartea, a fost răspunsul evident. "Şi – îmi spuneam – când anume e mai poetică această temă, cea mai melancolică dintre toate?" După cele explicate de mine până acum, tot timpul, răspunsul este, şi aici, evident." Atunci când e mai intim unită cu* Frumuseţea*: moartea unei femei frumoase este, aşadar, indiscutabil, subiectul cel mai poetic din lume – şi-i tot aşa, în afară de orice îndoială, că buzele cele mai potrivite ca să dezvolte acest subiect sunt cele ale unui iubit care şi-a pierdut iubita."*

Îmi rămânea acum să combin cele două idei: un iubit care-şi plângea femeia moartă şi un Corb ce repeta întruna cuvântul Nevermore.

Poe nu neglijează nimic, nici măcar tipul de ritm şi metrul pe care s-a hotărât să-l aleagă ("primul e trohaic – cel de-al doilea e compus dintr-un octametru acataleptic repetat în *refrain*-ul versului al cincilea, încheiat printr-un tetrametru cataleptic") şi, în sfârşit, se întreabă care ar fi fost modul cel mai potrivit pentru a-i pune în contact pe Corb şi pe îndrăgostit. Deşi ar fi fost mai potrivit să-i facă

să se întâlnească într-o pădure, totuşi i se pare că "*o circumscriere* limitată a *spaţiului* era absolut necesară pentru efectul unui incident pe care aceasta îl izolează adăugându-i forţa pe care o are rama unui tablou". Aşadar se hotărăşte să-l izoleze pe îndrăgostit în camera sa şi, odată determinat locul, nu-i rămâne decât să facă pasărea să intre: "gândul de a o face să intre pe fereastră era inevitabil". Îndrăgostitul presupune în primul rând că bătaia din aripi a păsării în oblon este o "bătaie" în uşă, dar acest detaliu serveşte doar la a spori curiozitatea cititorului şi ca "să introducă acest efect accidental de a-l vedea pe îndrăgostit deschizând larg uşa şi nevăzând decât bezna şi însuşindu-şi, prin urmare, credinţa, pe jumătate fantastică, că spiritul iubitei era cel ce bătuse la uşă".

Noaptea nu putea fi (cum până şi Snoopy ar fi de acord) decât "furtunoasă". Întâi de toate ca să justifice intrarea Corbului, în al doilea rând "pentru a obţine un efect de contrast cu liniştea (materială) care domneşte înlăuntrul încăperii".

În fine, vietatea va trebui să se ducă să se aşeze pe bustul lui Pallas Atena pentru a obţine un contrast vizibil între negreaţa penelor ei şi albeaţa marmorei, iar "bustul lui *Pallas* a fost ales, mai întâi, ca fiind cel mai adaptat erudiţiei îndrăgostitului şi, în al doilea rând, pentru însăşi sonoritatea cuvântului Pallas".

Trebuie oare să mai continui să citez acest text extraordinar? Poe nu ne spune aici – aşa cum pare la prima vedere – ce efecte voia să creeze în sufletul cititorilor săi empirici, altfel şi-ar fi tăcut secretul, şi ar fi considerat formula poeziei tot atât de rezervată ca şi aceea a Cocăi Cola. Cel mult ne dezvăluie cum a produs efectul care trebuie să-l minuneze şi să-l atragă pe cititorul său

model de primul nivel. Însă în realitate ne încredințează ceea ce ar voi ca cititorul său de al doilea nivel să descopere. Ce ar trebui să descopere acest cititor? Acea mitică "figură din covor" ridicată în slăvi de Henry James? Dacă această figură trebuie înțeleasă ca semnificatul final al operei de artă, nu. Poe nu spune care este semnificatul univoc și definitiv al operei sale: el spune ce strategie a pus în operă pentru a crea un cititor capabil să-i interogheze indefinit opera.

Pare că s-ar fi hotărât s-o spună pentru că până în momentul acela nu întâlnise niciodată cititorul ideal pe care textul său voia să-l construiască – iar el voia să candideze în calitate de cel mai bun cititor al poeziei sale. Dacă-i așa, actul său a fost unul patetic, de înduioșătoare aroganță și de umilă trufie, deci n-ar fi trebuit să scrie niciodată "The Philosophy of Composition", lăsându-ne nouă sarcina de a-i înțelege secretul.

Se știe, însă, că nici Edgar nu stătea mai bine decît Gerard, în privința sănătății mintale. Cel de-al doilea dădea impresia că nu știe nimic despre ceea ce făcuse, primul dă impresia că știe prea mult. Reticența, nebunească inocență a lui Labrunie, și verbozitatea, excesul de formule al lui Poe, țin de psihologia celor doi autori empirici. Dar excesul lui Poe ne permite să înțelegem reticența lui Labrunie. Pe cel de-al doilea, transformându-l în autor model, trebuie să-l facem să ne spună ce anume ne ascundea: cu primul, trebuie s-o recunoaștem, chiar dacă autorul empiric n-ar fi vorbit, strategia autorului model ar fi fost foarte clară în text. Figura neliniștitoare "on the pallid bust of Pallas" este deja o descoperire a noastră, prin încăperea aceea ne putem învârti îndelung, ca prin pădurile dintre Loisy și Châalis, în căutare de Adrienne-Lenore dispărute, cu dorința de a nu mai ieși niciodată de acolo. *Nevermore.*

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

3.

ZĂBOVIND PRIN PĂDURE

Un anume Monsieur Humblot, respingând din partea editorului Ollendorf manuscrisul la *Recherche* a lui Proust, scria: "Oi fi fiind eu greu de cap, însă nu izbutesc să mă împac cu gândul că un domn poate întrebuința treizeci de pagini ca să descrie felul cum se tot învârte el în așternut înainte de a adormi".

Era cu adevărat indispensabil ca Italo Calvino, atunci când a făcut elogiul repeziciunii, să precizeze: "Cu asta nu vreau să spun că rapiditatea este o valoare în sine: timpul narativ poate să fie și întârziat, sau ciclic, sau imobil... Apologia aceasta a rapidității nu pretinde să nege plăcerile zăbavei".[32] Altfel nu l-am putea admite pe Proust în Panteonul literaturii.

Dacă, așa cum am spus, un text e o mașină leneșă care apelează la cititor ca să facă o parte din munca ei, de ce oare un text șovăie, încetinește, trage de timp? O operă narativă, se presupune, trebuie să pună în scenă personaje care îndeplinesc acțiuni, iar cititorul dorește să știe cum se desfășoară aceste acțiuni. Mi se spune că la Hollywood, când producătorul ascultă acțiunea filmului care-i este

---

[32] Italo Calvino, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millenio (Șase propuneri pentru mileniul următor)*, cit., pp. 36, 45.

propus şi găseşte că i se spun prea multe amănunte secundare, exclamă "cut to the chase!", taie, treci mai departe – adică nu pierde timpul, dă-le-ncolo de nuanţări psihologice, treci la momentul final, acolo unde Indiana Jones are-n spate o mulţime de inamici, când John Wayne şi tovarăşii săi de diligenţă sunt gata să fie înfrânţi de Geronimo.

Pe de altă parte, există în manualele de cazuistică sexuală, care-i plăceau atât de mult lui Des Esseintes al lui Huysmans, noţiunea de *delectatio morosa*, o zăbavă îngăduită chiar şi celor care simt urgenţa de a procrea. Când trebuie să se întâmple ceva important şi pasionant, se cere a se cultiva arta amânării.

Printr-o pădure oricine se plimbă. Dacă nu suntem nevoiţi să ieşim cu orice preţ din ea ca să scăpăm de lup, sau de zmeu, ne place să zăbovim, ca să observăm jocul luminii ce se filtrează printre arbori şi vrăstează luminişurile, ca să examinăm muşchiul, ciupercile, vegetaţia de la poalele pădurii. A zăbovi nu înseamnă a pierde timpul: adesea zăbovim ca să reflectăm înainte de a lua o decizie...

Dar fiindcă printr-o pădure te poţi plimba şi fără nici o ţintă, şi uneori chiar pentru plăcerea de a rătăci drumul, mă voi ocupa de acele plimbări pe care cititorul e pus să le facă de către strategia autorului.

Unele tehnici de întârziere sau de încetinire pe care autorul le pune în funcţiune sunt cele care trebuie să-i permită cititorului nişte *plimbări inferenţiale*. Am vorbit despre acest concept în *Lector in fabula*. În proza narativă se întâmplă ca textul să prezinte adevărate semnale de *suspense*, de parcă discursul s-ar încetini sau chiar ar frâna pe loc şi parcă autorul ar sugera: "iar acum încearcă să mergi tu singur mai departe"... Când vorbeam de plimbări

inferențiale, înțelegeam să spun, în termenii acestei metafore a noastre, silvestre, niște plimbări imaginare în afara pădurii: cititorul, pentru a putea prevedea desfășurarea acțiunii, se raportează la experiența lui de viață, sau la experiența lui din alte povestiri. Apăreau prin anii '50 în *Mad Magazine* niște mici bucăți de tip cinematografic intitulate *Scenes we'd like to see* (Scene pe care ne-ar plăcea să le vedem), din care aveți un exemplu în *Figura 10.* Aceste acțiuni erau, firește, concepute pentru a frustra plimbările inferențiale ale cititorilor, care în chip fatal se gândeau la soluțiile standard ale filmelor de la Hollywood[33].

Dar nu întotdeauna textul e atât de răutăcios, și se îngrijește, invers, să-i permită cititorului plăcerea de a se hazarda și el într-o previziune încununată de succes. Nu trebuie să credem însă că semnalul de *suspense* este tipic romanelor sau filmelor de tip comercial. Activitatea de previziune din partea cititorului constituie un aspect pasional de neeliminat al lecturii, care pune în joc speranțe și temeri, precum și tensiunea ce se naște din identificarea cu soarta personajelor.[34]

Capodopera literaturii italiene din secolul al XIX-lea este *Logodnicii.* Toți italienii, cu foarte puține excepții, o urăsc, pentru că au fost obligați s-o citească la școală. Eu

---

[33] "Scenes We'd Like to See: The Musketeer Failed to Get the Girl", in W.M.Gaines, *The Bedsides "Mad"*, New York, Signet, 1953, pp. 117-121.

[34] Cf. Isabella Pezzini, *Le passioni del Lector*, în P.Magli, G.Manetti, P.Violi, sub îngrijirea, *Semiotica: Storia, Teoria, Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco,* Milano, Bompiani, 1992, pp. 227-242.

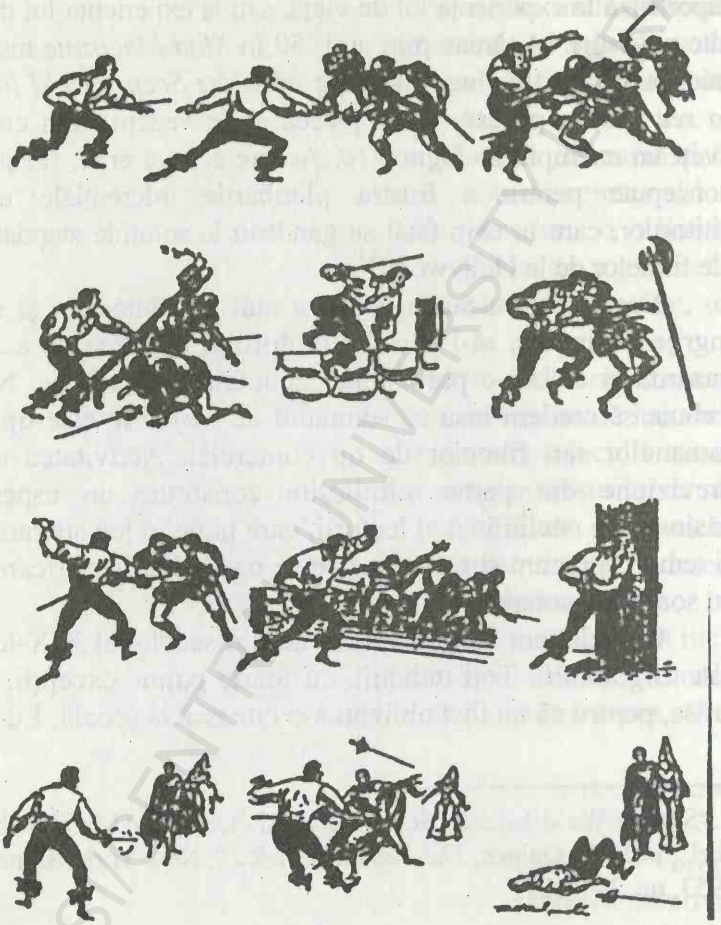

FIGURA 10

trebuie să-i mulţumesc tatălui meu, care m-a încurajat să citesc acest roman înainte ca şcoala să mă oblige, şi de aceea eu îl iubesc.

În *Logodnicii* un preot de ţară din secolul al XVII-lea, a cărui principală însuşire este laşitatea, în timp ce se întorcea într-o seară acasă recitându-şi breviarul, vede ceva ce n-ar fi dorit în ruptul capului să vadă, şi anume doi inşi voinici care stau şi-l aşteaptă. Un alt autor ar dori să satisfacă imediat nerăbdarea noastră de cititor şi ne-ar spune pe loc ce anume se petrece: *cut to the chase*. Manzoni nu face aşa. El face ceva care cititorului i se pare de neconceput. Iroseşte mai multe pagini, bogate în amănunte istorice, ca să ne explice cine erau banditii pe vremea aceea. Iar pe urmă, după ce ne-a spus asta, îl readuce în scenă pe don Abbondio, dar nu-l face să se întâlnească cu banditii. Întârzie în continuare:

"Că cei doi pe care i-am descris mai sus stăteau acolo ca să aştepte pe careva, era cum nu se poate mai clar; însă ceea ce-i displăcu mai mult lui don Abbondio fu faptul că-şi dădu seama, din anumite gesturi, că cel aşteptat era el. Pentru că, la apariţia lui, aceia se priviseră unul pe altul în ochi, ridicând capetele, cu o mişcare din care se ghicea că îşi spuseseră: el e; cel ce stătea pe vine, se ridicase, târându-şi picioarele în mers; celălalt se dezlipise de lângă zid; şi amândoi îi veneau în întâmpinare. El, ţinându-şi întruna breviarul deschis dinainte-i, ca şi cum ar fi citit, îşi înălţă privirea pe deasupra, ca să le iscodească mişcările; şi văzându-i cum vin drept către el, îl apucară cât ai clipi o mulţime de gânduri. Se întrebă grabnic în sinea lui, dacă, între el şi ciomăgari, nu era vreo ieşire din ulicioară, la dreapta sau la stânga; şi-şi răspunse iute că nu. Îşi făcu în pripă o

socoteală, dacă nu păcătuise cumva împotriva vreunui potentat, împotriva vreunui ins mai răzbunător; dar, chiar şi în tulburarea aceea, martorul consolator, conştiinţa, îl făcea să se simtă întrucâtva ocrotit: ciomăgarii însă se apropiau, privindu-l ţintă. Îşi vârî două degete de la mâna stângă pe sub guler, ca pentru a şi-l aranja; şi, tot ocolindu-şi gâtul cu cele două degete, întorcea în timpul ăsta şi capul îndărăt, strâmbându-şi şi gura şi privind cu coada ochiului, până unde putea, ca să vadă dacă nu vine cineva; dar nu văzu pe nimeni. Îşi aruncă ochii, pe deasupra zidului, peste câmp: nimeni; apoi, altă privire mai scurtă pe drum, înaintea lui; nimeni, decât ciomăgarii. Ce să facă?"

Ce să facă? Observaţi că această întrebare este direct adresată nu numai lui don Abbondio, dar şi cititorului. Manzoni e maestru în a-şi amesteca naraţiunea cu neaşteptate şi prefăcute apeluri la cititorii săi, iar aceasta e printre cele mai puţin prefăcute. Ce-aţi fi făcut dumneavoastră în locul lui don Abbondio? Acesta e un exemplu tipic despre felul cum autorul-model, sau textul, îl invită pe cititor să facă o plimbare inferenţială. Întârzierea foloseşte la a stimula această plimbare. Să se observe, apoi, că cititorul, evident, nu se întreabă ce să facă, pentru că e clar că don Abbondio n-are nici o cale de scăpare. Cititorul îşi vâră şi el două degete pe sub guler, dar nu ca să se uite înapoi, ci ca să privească înainte desfăşurarea acţiunii: este invitat să se întrebe ce-ar putea să vrea doi ciomăgari de la omul acela liniştit şi inofensiv. Eu n-am să vă spun ce. Dacă n-aţi citit până acum *Logodnicii*, rău aţi făcut, şi ar fi momentul să-l citiţi. Oricum, aflaţi că totul porneşte de la întâlnirea de mai sus.

Am putea să ne întrebăm, însă, dacă mai era necesar ca Manzoni să introducă informațiile acelea istorice despre slugile plătite. Se știe foarte bine că cititorul e ispitit să sară peste ele, și orice cititor al *Logodnicilor* a făcut asta, cel puțin prima dată. Ei bine, chiar și timpul ce se cere ca să răsfoiești paginile ce nu se citesc face parte dintr-o strategie narativă, pentru că autorul model știe (chiar dacă de multe ori autorul empiric n-ar putea exprima conceptual faptul) că într-o povestire timpul apare de trei ori: ca timp al fabulei, timp al discursului și timp al lecturii.

Timpul fabulei face parte din conținutul povestirii. Dacă textul spune "au trecut o mie de ani", timpul fabulei este de o mie de ani. Dar la nivel de expresie lingvistică, adică la nivelul discursului narativ, timpul pentru a scrie (și pentru a citi) enunțul este foarte scurt. Iată cum, accelerând timpul discursului, se poate exprima un timp al fabulei foarte lung. Firește că se întâmplă și contrariul: am văzut data trecută că Nerval a consumat douăsprezece capitole ca să ne povestească ce s-a petrecut într-o noapte și într-o zi; iar pe urmă în două scurte capitole ne-a povestit ceea ce s-a petrecut în cursul a luni și ani de zile.

Teoreticienii narativității (ca de exemplu Chatman, Genette sau Prince), concordă destul de mult în a spune că e ușor de stabilit timpul fabulei: *Înconjurul pământului în optzeci de zile* al lui Verne durează, de la plecare până la sosire, optzeci de zile – cel puțin pentru membrii Reform Club-ului care așteaptă la Londra, și optzeci și una de zile pentru Phileas Fogg care face ocolul lumii pe apă mergând împotriva cursului soarelui. Dar e mai puțin ușor de determinat timpul discursului. După lungimea textului scris, sau după timpul pe care-l folosim ca să-l citim? Nu e sigur că aceste două durate sunt exact proporționale. Dacă ar trebui să calculăm după

numărul de cuvinte, cele două fragmente pe care am să vi le citesc acum ar fi amândouă un exemplu pentru acel timp narativ pe care Genette îl numeşte "isocronie" iar Chatman "scenă", adică în care fabulă şi discurs au, mai mult sau mai puţin aceeaşi durată, aşa cum se întâmplă în dialoguri. Primul exemplu vine dintr-o *hard boiled novel* tipică, un gen narativ unde totul se reduce la acţiune, şi nu-i permis să-l laşi pe cititor să-şi tragă sufletul. Idealul descriptiv al acestei *hard boiled novel* este masacrul din noaptea de Sf. Valentin – câteva secunde, şi toţi adversarii sunt lichidaţi. Mickey Spillane, care în sensul ăsta este Al Capone al literaturii, la sfârşitul lui *One lonely night* ne povesteşte o scenă care trebui să se fi desfăşurat în câteva clipe:

They heard my scream and the awful roar of the gun and the slugs tearing into bones and guts and it was the last they heard. They went down as they tried to run and felt their insides tear out and spray against the wall. I saw the general's head splinter into shiny wet fragments and splatter over the floor. The guy from the subway tried to stop the bullets with his hands and dissolved into a nightmare of blue holes.[35]

Îmi auziră urletul şi răpăitul asurzitor al mitralierei, simţiră cum proiectilele le zdrobeau oasele, le rupeau carnea şi asta a fost tot. Se lăsară moi la pământ tocmai când dădeau să fugă. Şi-şi simţiră măruntaiele smulse şi împrăştiate pe perete. Am văzut capul generalului explodând literalmente şi transformându-se într-o ploaie de schije roşii care apoi au căzut în mijlocul mizeriei de

[35] *One lonely night*, New York, Dutton, 1951, p.165.

pe parchet. Tipul de la metrou dădu să oprească gloanțele cu mâinile și se risipi într-o puzderie de găuri albastre.[36]

Poate că aș fi terminat mai repede săvârșirea masacrului decât citirea descrierii cu voce tare, dar putem să fim mulțumiți. Douăzeci și șase de secunde de lectură pentru zece secunde de masacru reprezintă un record bun. Într-un film am fi avut o adecvare deplină între timpul discursului și timpul fabulei. Este vorba de un exemplu pentru ceea ce Chatman numește *scenă.*

Dar să vedem și cum anume descrie Ian Fleming un alt eveniment oripilant, moartea lui Le Chiffre în *Casino Royale.*

There was a sharp "phut", no louder than a bubble of air escaping from a tube of toothpaste. No other noise at all, and suddenly Le Chiffre had grow another eye, a third eye on a level with the other two, right where the thick nose started to jut out below the forehead. It was a small black eye, without eyelashes or eyebrows. For a second the three eyes looked out across the room and then the whole face seemed to slip and go down on one knee. The two outer eyes turned trembling up towards the ceiling.[37]

S-a auzit un "puff" ceva mai ascuțit, nu cu mult mai tare decât cel pe care-l produce o bulă de aer care iese dintr-un tub de pastă de dinți. Nici un alt zgomot, și

---

[36] *Tragica notte,* trad. Bruno Tasso, Milano, Garzanti, 1963, pp. 191-192. Calculul meu asupra timpului de lectură în raport cu numărul de cuvinte se bazează pe textul englez.

[37] *Casino Royale*, London, Glidrose Productions, 1953, cap.18.

deodată pe fruntea lui Le Chiffre se deschise un al treilea ochi, la nivelul celorlalți doi, exact acolo unde nasul lui gros începea să ia naştere din frunte. Era un ochi mic, negru, fără gene şi fără sprâncene. Timp de o clipă cei trei ochi pironiră odaia, apoi întreaga față se mnie şi se scurse pe un genunchi. Cei doi ochi laterali se întoarseră încet spre tavan.[38]

Scena durează două secunde, una îi e necesară lui Bond ca să tragă iar cealaltă lui Le Chiffre ca să pironească odaia cu cei trei ochi ai săi, însă lectura descrierii mi-a luat 42 de secunde. Patruzeci şi două de secunde pentru 98 de cuvinte la Fleming este proporțional mai încet decât 26 de secunde petru 81 de cuvinte la Spillane. Ca cititor cu voce tare am contribuit la a vă da senzația unei descrieri în ralenti, care şi într-un film ar fi durat destul de mult, ca şi cum timpul s-ar fi oprit. Citindu-l pe Spillane eram tentat să accelerez ritmul lecturii mele, în timp ce citind din Fleming încetineam. Aş spune că cel din Fleming e un bun exemplu a ceea ce Chatman numeşte *stretching* (care în italiană a fost tradus cu extindere [estensione] şi care în cinema e acel efect numit *slow motion*), în care într-adevăr discursul se încetineşte în raport cu rapiditatea acțiunii. Însă stretching-ul ca şi *scena* – nu depind de numărul de cuvinte, ci de "pasul" pe care textul i-l impune cititorului. Chiar şi în cursul unei lecturi în tăcere cititorul e tentat să parcurgă rapid descrierea lui Spilane, în timp ce e dispus să guste

[38] *Casino* [sic] Royal [sic], trad. Enrico Cicogna, Milano, Garzanti, 1965, pp.115-116. Şi în acest caz calculul meu asupra timpului de lectură în raport cu numărul de cuvinte se bazează pe textul englez

(dacă putem folosi acest adjectiv pentru o descriere atât de atroce) fragmentul lui Fleming. Folosirea termenilor, a metaforelor, modul de a fixa atenţia cititorului, îi impune celui ce-l citeşte pe Fleming să se uite la un om care primeşte un glonţ în frunte în alt fel decât de obicei, pe când expresiile ùtilizate de Spillane ne evocă viziuni de masacru ce aparţin deja patrimoniului memoriei noastre de cititori sau de spectatori. Trebuie admis că a compara zgomotul unui pistol cu amortizor cu cel al unei bule de aer, sau metafora cu cel de al treilea ochi, şi cu cei doi ochi care la un moment dat ajung să privească acolo unde al treilea nu priveşte, reprezintă un exemplu al acelui *efect de extraniere* despre care vorbeau formaliştii ruşi.

În eseul său despre stilul lui Flaubert[39], Proust spunea că una dintre virtuţile acestui scriitor este aceea de a şti să redea cu rară eficacitate impresia timpului. Iar el, Proust, care umplea treizeci de pagini ca să povestească cum se învârtea în pat, se entuziasmează în faţa finalului *Educaţiei sentimentale*, din care cel mai frumos lucru, zice, nu este o frază, ci un spaţiu alb.

Proust observă că Flaubert, care a zăbovit, pe parcursul foarte multor pagini, asupra neînsemnatelor acţiuni ale lui Frédéric Moreau, accelerează către sfârşit, când reprezintă unul dintre momentele cele mai dramatice din viaţa acestuia. După lovitura de stat a lui Napoleon al III-lea, Frédéric asistă la un asalt de cavalerie în centrul Parisului, iar Flaubert descrie înfrigurat sosirea unei trupe de dragoni care "galopau cu frâiele lăsate, arcuiţi pe gâtul cailor, cu săbiile goale în mâini". Frédéric vede un om din gardă repezindu-se cu spada în mână,

---

[39] "A proposito dello stile di Flaubert" in *Giornate di lettura*, trad. Paolo Serini, Torino, Einaudi, 1958, pp.271-272.

asupra unui insurgent, care cade mort. "Cel din gardă făcu dintr-o ochire un gol împrejuru-i; iar Frédéric, înlemnit, îl recunoscu pe Sénécal."

Şi în acest loc Flaubert introduce un spaţiu alb, care însă lui Proust i se pare "uriaş". După aceea ("fără măcar umbra unei treceri, pe când măsura timpului devine, deodată, în loc de sferturi de oră, ani, decenii", Flaubert scrie lapidar:

"Călători. Cunoscu melancolia piroscafelor, deşteptările friguroase sub un cort, farmecul peisajelor şi al ruinelor, amărăciunea simpatiilor rupte brusc.

Se întoarse: frecventă societatea, şi avu din nou alte iubiri. Dar amintirea stăruitoare a celei dintâi le făcea pe toate fără vlagă; şi apoi, violenţa dorinţei, prospeţimea simţirii se pierduse.[40]

Am putea spune că aici Flaubert a accelerat pas cu pas timpul discursului, la început pentru a reda accelerarea faptelor (sau a timpului fabulei), iar pe urmă, după spaţiul alb, a inversat procedeul, şi a făcut ca unui timp foarte scurt al discursului să-i corespundă un foarte lung timp al fabulei. Ne găsim, cred, în faţa unui efect de extraniere obţinut nu semantic, ci sintactic, şi în care cititorul este obligat de către spaţiul acela alb şi uriaş să "schimbe viteza".

Timpul discursului este prin urmare efectul unei strategii textuale care interacţionează cu răspunsul cititorului şi-i impune un timp de lectură.

Iar aici ne putem întoarce la întrebarea pe care ne-o puseserăm în legătură cu Manzoni. De ce a intercalat el

---

[40] *L'educazione sentimentale*, trad. Lalla Romano, Torino, Einaudi, 1984, pp.577-579.

câteva pagini de informație istorică despre slugile plătite știind foarte bine că cititorul avea să le sară? Pentru că chiar și faptul de a sări paginile cere timp, sau cel puțin dă impresia că are nevoie de un anumit timp pentru a economisi altul. Cititorul trebuie să știe că sare acele pagini (fie și promițându-și că le va citi după aceea) și trebuie să aibă convingerea că sare pagini ce conțin o informație esențială. Autorul nu numai că-i sugerează astfel cititorului că fapte ca cele pe care i le povestește s-au petrecut cu adevărat, dar îi spune și felul cum acea întâmplare măruntă își are rădăcina în Istoria cea mare. Dacă cititorul înțelege asta (chiar dacă a sărit paginile despre slugile plătite), degetul pe care don Abbondio și-l vâră pe sub guler va deveni mult mai dramatic.

Cum anume procedează un text ca să-i impună cititorului un timp de lectură? Vom înțelege mai bine lucrul acesta dacă luăm în considerare ceea ce se întâmplă în arhitectură și în artele figurative.

De obicei credem că există arte în care durata are o funcție aparte și în care timpul discursului coincide cu cel al lecturii: muzica, de exemplu, și filmul. În film timpul discursului și timpul fabulei nu coincid întotdeana, în timp ce în muzică există o perfectă coincidență a celor trei timpuri (afară doar dacă nu voim să identificăm fabula cu o succesiune de teme, iar discursul cu tratarea complexă a acestora, așa încât să se poată identifica un subiect care anticipează sau reia aceste elemente tematice, cum se întâmplă la Wagner). Aceste arte ale timpului permit doar un timp al "recitirii", în sensul că spectatorul sau ascultătorul pot beneficia de operă de mai multe ori (iar acum instrumentele de înregistrare ne permit s-o facem cu mai mare ușurință).

Pare, dimpotrivă, că artele spațiului, cum sunt pictura

şi arhitectura, nu au nimic de a face cu timpul (decât doar în sensul că ele pot manifesta timpul învechirii lor, şi ne pot vorbi prin aceasta despre istoria lor). Şi totuşi, chiar şi o operă vizuală cere *un timp pentru a-i face înconjurul.* Sculptura şi arhitectura cer şi impun, prin complexitatea structurii lor, un timp minim ca să te bucuri de ele. Poţi petrece un an întreg dând roată catedralei din Chartres, fără să-i descoperi toate detaliile arhitectonice şi iconografice. În schimb Beinecke Library de la Yale University, cu cele patru laturi egale ale ei şi cu simetria regulată a ferestrelor ei, poate fi înconjurată mai rapid decât catedrala din Chartres. O bogăţie decorativă reprezintă ceva impus pe care forma arhitectonică îl exercită asupra celui ce priveşte, şi cu cât sunt mai multe detalii, cu atât se cere mai mult timp ca să le explorezi.

Anumite tablouri impun o lectură multiplă. De exemplu, să ne gândim la o operă a lui Pollock, unde la prima vedere pânza se pretează unei inspecţii rapide (se vede doar materia informă), dar într-un al doilea timp se cere să interpretezi şi să descoperi dâra imobilă a procesului formativ, şi – aşa cum se întâmplă în păduri şi în labirinturi – se dovedeşte greu de spus care linie trebuie preferată, şi de unde să începi, ce cărare să alegi ca să surprinzi imaginea fixă a ceea ce fusese o acţiune, acea dinamică a *dripping*-ului.

În narativă e desigur greu de stabilit, cum s-a spus, care este timpul discursului şi timpul lecturii, dar e neîndoios că adesea abundenţa descrierilor, minuţiozitatea detaliilor naraţiunii, au nu atât o funcţie de reprezentare, cât pe aceea de a încetini timpul lecturii, pentru ca cititorul să capete acel ritm pe care autorul îl crede necesar pentru a ne bucura de textul său.

Există unele opere care, pentru a-i impune acest ritm

cititorului, identifică timpul fabulei cu timpul discursului şi cu timpul lecturii. În televiziune ar fi vorba de "transmisie în direct". De ajuns să ne gândim la acel film în care Andy Warhol a luat imagini, pe întreaga durată a unei zile, de la Empire State Building. În literatură e greu să cuantifici timpul de lectură, dar s-ar putea spune că pentru a citi ultimul capitol din *Ulysses* ne trebuie cel puţin tot atâta timp cât i-a trebuit lui Molly ca să navigheze în al ei *Stream of consciousness*. Uneori se folosesc criterii proporţionale: dacă-i nevoie de două pagini ca să spui că cineva a parcurs un kilometru, vor trebui patru ca să spui că a parcurs doi kilometri.

Acel mare năzdrăvan care a fost Georges Perec, la un anumit moment din viaţa lui a cultivat cu nostalgie ideea de a scrie o carte tot atât de vastă cât şi lumea. Apoi a înţeles că nu o putea face, şi s-a mulţumit, într-o carte ce se intitulează, întocmai, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, să descrie "în direct" tot ce se petrecuse în Place Saint-Sulpice de la 18 la 20 octombrie 1974. Perec ştie foarte bine că despre piaţa aceea s-au scris multe lucruri, dar îşi propune să descrie restul, ceea ce nici o carte n-a povestit, totalitatea vieţii cotidiene. Se aşează pe o băncuţă, într-unul dintre cele două baruri ale pieţii, şi timp de două zile notează tot ce vede, diferitele autobuze care trec, un japonez care-l fotografiază, un domn cu impermeabil verde; observă că toţi trecătorii au cel puţin o mână ocupată, cu o geantă, o valijoară, sau cu mâna unui copil, cu zgarda unui câine; înregistrează până şi trecerea unui domn care seamănă cu Peter Sellers. La 2 p.m. ale lui 20 octombrie, se opreşte – imposibil să epuizeze tot ce se întâmplă în oricare loc din lume şi, la urma urmei, cărţulia lui este de 60 pagini şi poate fi citită într-o jumătate de oră. Afară de cazul în care cititorul nu o degustă lent timp de două zile, încercând să-şi

imagineze fiece scenă descrisă. Dar în sensul ăsta n-am mai vorbi de lectură, ci de un timp al halucinării. În acelaşi mod, putem să folosim o hartă geografică pentru a ne închipui călătorii şi aventuri extraordinare, dar în acest caz harta a devenit pur stimulent, iar cititorul s-a transformat în narator. Când cineva mă întreabă ce carte aş lua cu mine pe insula pustie, răspund: "Cartea de telefon; cu toate personajele acelea ale ei aş putea inventa povestiri nesfârşite."

Câteodată coincidenţa celor trei timpuri (al fabulei, al discursului şi al lecturii) este căutată pentru scopuri foarte puţin artistice. Nu întotdeauna zăbava e indiciu de noblețe. Odată mi-am pus problema cum anume se poate stabili ştiinţific dacă un film este pornografic sau nu. Un moralist ar răspunde că un film este pornografic dacă conţine reprezentări explicite şi minuţioase de acte sexuale. Dar în multe procese pentru pornografie s-a demonstrat că unele opere de artă conţin astfel de reprezentări din scrupul realist, pentru a zugrăvi viaţa aşa cum e, din raţiuni etice (întrucât se reprezintă desfrâul pentru a-l condamna) şi că, în orice caz, valoarea estetică a operei îi răscumpără natura obscenă. Dar fiindcă-i greu de stabilit când anume o operă are cu adevărat preocupări realiste, când are intenţii etice sincere, şi când atinge rezultate satisfăcătoare estetic, eu am decis (după ce am examinat multe *hard-core movies*) că există o regulă infailibilă.

Trebuie controlat dacă într-un film (ce conţine şi reprezentări de acte sexuale) atunci când un personaj se urcă într-un automobil sau într-un ascensor, timpul discursului coincide cu timpul acţiunii. Lui Flaubert îi ajunge un singur rând ca să spună că Frédéric a călătorit mult timp, iar în filmele normale se vede un personaj care urcă într-un avion, ca să-l vedem apoi cum soseşte imediat, în cadrul următor. În schimb, într-un film porno, dacă

cineva urcă în maşină ca să se ducă cu zece blocuri mai încolo, maşina călătoreşte timp de zece blocuri – cât în realitate. Dacă cineva deschide frigiderul şi-şi toarnă o bere ca s-o bea apoi în fotoliu, după ce a deschis televizorul, acţiunea cere tot atâta timp cât v-ar lua şi dumneavoastră dacă aţi face acelaşi lucru acasă.

Motivul e foarte simplu. Un film porno e conceput pentru a-l satisface pe spectator prin vederea unor acte sexuale, dar n-ar putea oferi o oră şi jumătate de acte sexuale neîntrerupte, pentru că-i obositor pentru actori, iar la sfârşit ar deveni plicticos pentru spectatori. Se cere deci ca actele sexuale să fie distribuite în cursul unei acţiuni. Dar nimeni n-are intenţia să cheltuie imaginaţie şi bani ca să conceapă o acţiune demnă de atenţie, şi nici spectatorul nu e interesat de acţiune, pentru că aşteaptă numai actele sexuale. Acţiunea se reduce deci la un şir minim de fapte cotidiene, cum ar fi să te duci într-un loc, să-ţi pui paltonul, să bei un whisky, să vorbeşti despre lucruri neimportante, şi este economiceşte mai convenabil să filmezi timp de cinci minute un domn care conduce un automobil decât să-l implici într-o scenă cu arme de foc a la Mickey Spillane (care, pe deasupra, l-ar distrage pe spectator). De aceea tot ce nu este act sexual trebuie să ia atâta timp cât ia şi în realitate – în timp ce actele sexuale vor trebui să ia mai mult timp decât cer ele de obicei în realitate. Iată regula: atunci când într-un film două persoane folosesc, pentru a merge de la A până la B, acelaşi timp pe care l-ar folosi în realitate, avem certitudinea că ne găsim în faţa unui film pornografic – bineînţeles că trebuie să aibă şi acte sexuale, altfel un film cum este *Im Lauf der Zeit* al lui Wim Wenders, în care se văd practic timp de patru ore două personaje care călătoresc cu un camion, ar fi un film pornografic, dar nu este.

Se consideră că dialogul ar reprezenta cazul tipic de identitate între tipul fabulei şi timpul discursului. Dar iată un caz, destul de ieşit din comun, în care, din motive străine de literatură, un autor a reuşit să inventeze un dialog ce dă impresia că durează mai mult decât un dialog real.

Alexandre Dumas percepea, pentru romanele sale publicate în foileton, un tariff calculat la număr de rânduri, şi deci era adesea înclinat să mărească numărul de rânduri ca să-şi rotunjească încasările. În capitolul 11 din *Cei trei muschetari*, D'Artagnan îşi întâlneşte iubita, pe Constance Bonacieux, o suspectează de infidelitate, şi încearcă să înţeleagă de ce se află ea noaptea prin preajma casei lui Aramis. Şi iată o parte, doar o mică parte, din dialogul care urmează între ei:

– Sigur că da, Aramis e unul dintre cei mai buni prieteni ai mei.

– Aramis? Cum ai zis?

– Haide, haide! Vrei să-mi spui că nu-l cunoşti pe Aramis?

– E prima oară când aud pronunţându-se acest nume.

– Asta înseamnă că-i prima dată când vii în casa asta?

– Bineînţeles.

– Şi nu ştiai că e locuită de un tânăr?

– Nu.

– De un muschetar?

– Nicidecum.

– Atunci, nu veniseşi să-l cauţi pe el?

– Nici prin vis. Dealtfel, ai văzut, persoana cu care am vorbit e o femeie.

– Adevărat; dar femeia asta e o prietenă a lui Aramis.

– Habar n-am.
– Păi locuieşte cu el.
– Asta nu mă priveşte.
– Dar cine este?
– Oh! ăsta nu e secretul meu.
– Dragă doamnă Bonacieux, eşti fermecătoare; dar în acelaşi timp eşti femeia cea mai misterioasă...
– Şi asta-mi strică?
– Nu; dimpotrivă, eşti adorabilă.
– Atunci dă-mi braţul.
– Foarte bucuros. Şi acum?
– Acum însoţeşte-mă.
– Unde?
– Unde trebuie să mă duc.
– Dar unde te duci?
– O să vezi, fiindcă o să mă laşi chiar la poartă.
– E nevoie să te aştept?
– Ar fi zadarnic.
– Dar te vei întoarce singură?
– Poate că da, poate că nu.
– Dar persoana care o să te însoţească la întoarcere o să fie un bărbat sau o femeie?
– Încă nu ştiu nimic despre asta.
– O să aflu eu!
– În ce fel?
– O să aştept ca să te văd ieşind.
– În cazul ăsta, adio!
– Cum aşa?
– Nu mai am nevoie de dumneata.
– Dar îmi ceruseşi...
– ... ajutorul unui gentilom, nu supravegherea unui spion.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

– Cuvântu-i cam tare.
– Cum se numesc cei care urmăresc pe cineva contra voinței lui?
– Indiscreți.
– Cuvântu-i prea blând.
– De ajuns, doamnă, văd că-i nevoie să fac tot ce-mi cereți.
– De ce te-ai lipsit de meritul de a o fi făcut imediat?
– Oare nu mă căiesc de asta îndeajuns?
– Chiar te căiești?
– Nu prea știu nici eu. Dar ceea ce știu este că-ți promit să fac tot ce voiești dacă mă lași să te însoțesc acolo unde te duci.
– Și apoi o să pleci?
– Da.
– Fără să mă spionezi la ieșire?
– Fără.
– Pe cuvânt de onoare?
– Pe cuvânt de gentilom.
– Bine, ia-mi brațul și hai.[41]

Sigur, mai cunoaștem exemple de dialoguri destul de lungi și de inconsistente, de exemplu la Ionescu sau la Ivy Comptom-Burnett, dar e vorba de dialoguri care sunt inconsistente pentru că vor să reprezinte inconsistența.În schimb, în cazul lui Dumas, un îndrăgostit impacient și o doamnă care ar trebui să se grăbească spre a-l întâlni pe Lordul Buckingham ca să-l conducă la regină n-ar trebui să piardă atâta timp în *marivaudages*. Aici nu avem o

[41] *I tre moschettieri*, trad. Marisa Zini, Torino, Einaudi, 1965, pp.110-111.

BCU IAȘI - BIBLIOTECA UNIVERSITARĂ

întârziere funcțională, ci suntem mai aproape de zăbava pornografică.

Și totuși Dumas era maestru în a construi amânări narative care serveau creării a ceea ce aș numi un timp al nerăbdării, pentru a proroga sosirea unei soluții dramatice – și în acest sens *Contele de Monte Cristo* e o capodoperă. Aristotel prescrisese și el că în acțiunea tragică catastrofa și catharsis-ul final trebuiau precedate de lungi peripeții. Există un foarte frumos film, interpretat de Spencer Tracy, *Black day at the black rock*, al lui John Sturges (1954), în care un veteran din cel de-al doilea război mondial, un om blajin cu brațul stâng paralizat (interpretat de Spencer Tracy), ajunge într-un orășel pierdut din Sud ca să caute un japonez, tată al unui soldat mort, și devine victima unui soi de persecuție cotidiană insuportabilă din partea unei bande de rasiști: spun insuportabilă, pentru el și pentru spectatorul care suferă timp de aproape o oră la vederea atâtor samavolnicii și a atâtor nedreptăți. La un moment dat, în timp ce bea ceva la un bar, Tracy e provocat de un individ odios, și deodată omul acela liniștit face o mișcare rapidă cu brațul sănătos, și-l lovește cu putere pe adversar: avântul loviturii îl face pe cel "rău" să străbată tot localul și-l azvârle în stradă după ce spărsese ușa în bucăți. Acest deznodământ violent soseşte neașteptat, dar a fost pregătit de nenumărate amânări nespus de dureroase care câștigă, în desfășurarea acțiunii, valoarea unui catharsis, iar spectatorii se lasă relaxați în fotoliile lor. Dacă așteptarea ar fi fost scurtă, și chinul mai mic, catharsis-ul n-ar fi fost atât de deplin.

Italia este una dintre acele țări unde nu ești obligat să intri într-un cinematograf la începutul spectacolului, ci poți intra în orice moment, și poți relua filmul de la capăt. Consider că-i un obicei bun, deoarece cred că un film e ca și viața: eu în viață am intrat când părinții mei erau deja

născuți și Homer scrisese deja *Odiseea*, apoi am încercat să reconstruiesc fabula retroactiv, așa cum am făcut pentru *Sylvie*, și, de bine, de rău, am înțeles ce anume se petrecuse prin lume înainte de intrarea mea. Și tot așa mi se pare just să facem și cu filmele. În seara în care văzusem acest film mi-am dat seama că după lovitura violentă a lui Spencer Tracy (care, rețineți, nu are loc la sfârșitul filmului) jumătate dintre spectatori se ridica și ieșea. Erau spectatori care intraseră la începutul acelei *delectatio morosa* și rămăseseră ca să mai guste încă o dată toate fazele pregătitoare ale acelui moment de eliberare. De unde se vede că timpul nerăbdării nu folosește doar pentru a capta atenția spectatorului naiv de primul nivel, ci și ca să stimuleze plăcerea estetică a spectatorului de al doilea nivel.

În fapt, nu aș voi să se creadă că aceste tehnici (care, cu siguranță, sunt prezente cu mai mare evidență în povestirile de efect) aparțin numai literaturii sau artelor populare. Dimpotrivă, aș vrea să dau un exemplu uriaș de zăbavă, dilatat pe sute de pagini, care servește la a pregăti un moment de satisfacție și de bucurie fără limite, pe lângă care satisfacția spectatorului unui film porno e un lucru mic și mizer. Vorbesc de *Divina Comedie* de Dante Alighieri. Și vă vorbesc de ea gândindu-mă la cititorul ei model (pe care trebuie să ne străduim a-l încarna), un om din Evul Mediu, om ce crede cu tărie că pelerinajul nostru pământesc trebuie să culmineze cu acel moment de extază supremă care este viziunea lui Dumnezeu.

Însă acest cititor se apropia de poemul dantesc ca de o operă narativă, și avea dreptate Dorothy Sayers atunci când, prezentându-i cititorului englez poemul pe care-l tradusese, îi recomanda să-l citească de la început până

la sfârşit lăsându-se în voia naraţiunii.[42] Cititorul trebuie să-şi dea seama că săvârşeşte o lentă explorare a cercurilor infernale, străbătând centrul pământului, până la costişele Purgatoriului, continuând apoi dincolo de planetele şi de stelele fixe, până în Empireu, ca să ajungă să-l vadă pe Dumnezeu în esenţa sa cea mai intimă.

Această călătorie nu este altceva decât o lungă, interminabilă zăbovire, în decursul căreia întâlnim sute de personaje, suntem implicaţi în dialoguri despre politica timpului, despre teologie, despre iubire şi despre moarte, asistăm la scene de suferinţă, de melancolie, de bucurie – şi adesea dorim să le sărim ca să accelerăm pasul, dar sărind ştim totuşi că poetul înaintează cu şi mai mare încetineală, şi aproape că am voi să ne întoarcem înapoi pentru a-l aştepta să ne ajungă. Şi toate astea pentru ce? Pentru a ajunge la momentul acela în care poetul va vedea ceva ce nu e în stare să exprime, pentru că îi "cede la memoria a tanto oltraggio":

> Nel suo profondo vidi che s'interna
> legato con amore in un volume,
> cio che per l'universo si squaderna:
>
> sustanze e accidenti e lor costume
> quasi conflati insieme, per tal modo
> che cio ch'i'dico è un semplice lume.[43]

---

[42] Dorothy Sayers, Introducere la *The Divine Comedy*, Harmondsworth, Penguin, 1949-1962, p.9.

[43] *Paradiso [Paradisul]*, XXXIII, 85-90.

[În sânul lor văzut-am cum s-aşterne,
de dragoste cuprins ca-n cingătoare,
tot ce răzleţ prin univers se cerne,

şi ce-i substanţă-n el ori întâmplare,
şi legătura lor, unite-astfel,
că tot ce spun e palidă lucoare.]

Dante spune că nu reuşeşte să exprime ceea ce a văzut (chiar dacă a reuşit cel mai bine dintre atâţia alţii) şi, indirect, îi cere cititorului să încerce să-şi imagineze, acolo unde pentru el "all'alta fantasia qui manco possa". Cititorul e satisfăcut: aştepta acel moment în care ar trebui să se găsească faţă-n faţă cu Indicibilul. Şi pentru a încerca acea emoţie era necesară lunga şi înceata călătorie precedentă, în cursul căreia nu se pierduse timp: în aşteptarea unei întâlniri ce nu se putea întrezări decât într-o orbitoare tăcere, se învăţaseră anumite lucruri despre lume – lucru care şi este soarta cea mai bună ce ne aşteaptă, în viaţă, pe fiecare dintre noi.

Fac parte din zăbava narativă multe descrieri, de lucruri, personaje, sau peisaje. Problema este la ce anume servesc pentru scopurile acţiunii. Într-un studiu mai vechi al meu despre romanele lui Ian Fleming cu James Bond[44], scoteam în evidenţă faptul că în astfel de povestiri autorul dedică lungi descrieri unei partide de golf, unei curse cu automobilul, meditaţiilor unei fetişcane despre marinarul care apare pe

[44] "Le strutture narrative in Fleming" ("Structurile narative la Fleming"), în *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.

pachetul de țigări Player's, sau mersului lent al unei insecte, în timp ce dă gata în câteva pagini, iar uneori în câteva rânduri, evenimentele cele mai dramatice, cum ar fi un atac la Fort Knox sau lupta cu un rechin. Deducem că descrierile acestea au unica funcție de a-l convinge pe cititor că citește o operă de artă, deoarece se consideră că deosebirea dintre literatură "bună" și literatură "proastă" constă în faptul că cea de-a doua abundă în descrieri, pe când prima *cuts to the chase* [taie scurt]. Între altele, Fleming își rezervă descrierile unor acțiuni pe care cititorul a putut sau ar putea să le îndeplinească (o partidă de cărți, o cină, o baie turcească), în timp ce rezolvă pe scurt ceea ce cititorul n-ar putea niciodată visa să facă, cum ar fi fuga dintr-un castel agățându-se de un balon aerostatic. Zăbovirea asupra a ceea ce e *déjà vu* servește la a-i permite cititorului să se identifice cu personajul și să viseze că este ca el.

Fleming încetinește la lucruri inutile și accelerează la esențial, pentru că a zăbovi asupra a ceea ce e superfluu are funcția erotică a lui *delectatio morosa*, și pentru că știe că noi știm că întâmplările povestite în ton atât sunt cele mai dramatice. Manzoni, ca un bun narator al secolului al XIX-lea romantic, utilizează în esență (dar cu anticipație) aceeași strategie ca și a lui Fleming, și ne face să așteptăm spasmodic faptul care trebuie să se-ntâmple; însă nu pierde timpul cu lucruri neesențiale. Don Abbondio care-și învârte degetele pe sub guler și se întreabă "ce să fac?" reprezintă în sinteză societatea italiană a secolului al XVII-lea sub dominație străină. Meditația unei aventuriere pe marginea unei cutii pe Player's spune prea puțin despre cultura din timpul nostru – spune numai că ea e o visătoare, sau o *bas-bleu* – în timp ce zăbava lui Manzoni asupra incertitudinilor lui Don Abbondio o explică multe lucruri,

şi nu numai despre Italia din secolul al XVII-lea, ci şi despre cea din secolul al XX-lea.

Însă alteori zăbava are o altă funcţie. Mai există şi timpul insinuării. Sfântul Augustin, care era un subtil cititor de texte, se întreba de ce oare de fiecare dată Biblia se pierdea în acele lucruri ce păreau *superfluitates*, descrieri inutile, de veşminte, de palate, parfumuri sau bijuterii. Posibil ca Dumnezeu, inspiratorul autorului biblic, să-şi piardă atâta timp, pentru a înclina către poezia lumească? Evident că nu. Dacă apăreau încetiniri neaşteptate ale textului, aceasta însemna că în respectivele cazuri Sfânta Scriptură încerca să ne facă să înţelegem că trebuia să citim, şi să interpretăm ceea ce era descris acolo, ca pe o alegorie sau un simbol.

Vă cer scuze, dar trebuie să mă întorc la *Sylvie* a lui Nerval. Vă amintiţi probabil că naratorul, în capitolul 2, după o noapte de insomnie petrecută reevocându-şi anii săi tineri, se hotărăşte să plece la Loisy, în toiul nopţii. Însă nu ştie cât e ora. E posibil ca un tânăr bogat, educat, iubitor de teatru, să nu aibă în casă un ceas? Nu-l are. Sau poate că îl are, dar e un ceas care nu funcţionează, iar lui Nerval îi trebuie o pagină ca să-l descrie:

În mijlocul strălucirilor tuturor acelor nimicuri, pe care era la modă să le aduni la un loc în epoca aceea, ca să redai culoarea locală unui apartament din alte vremuri, îşi arăta luciul nou o pendulă dintr-acelea în formă de broască ţestoasă, din Renaştere, a cărei cupolă aurită dominată de figura Timpului e susţinută de cariatide în stil medicean, ce se odihneau, la rându-le, pe nişte cai cu copitele ridicate.Imaginea, de acum istorică, a unei Diane, cu braţul odihnindu-se pe cerbul ei, apare în basorelief sub cadranul

pe al cărei fond gravat în metal se înşirau cifrele smălţate ale orelor. Mecanismul, fără îndoială excelent, nu mai fusese întors de două secole. Nu ca să aflu ora cumpărasem din Turenne pendula aceea frumoasă.

Iată un caz în care zăbava nu foloseşte atât la încetinirea acţiunii, sau ca să-l îndemne pe cititor la pasionante plimbări inferenţiale, ci pentru a-i spune că trebuie să fie pregătit să intre într-o lume în care măsura normală a timpului contează foarte puţin, în care ceasurile s-au spart, s-au lichefiat, ca într-un tablou de Dali.

Dar în *Sylvie* există şi un timp al rătăcirii. De aceea spuneam eu la sfîrşitul celei de-a doua conferinţe că, de fiecare dată când mă întorc să recitesc *Sylvie*, uit tot ceea ce ştiu despre textul acesta şi mă trezesc pierdut în labirintul timpului. Nerval poate aparent divaga timp de cinci pagini, pe tema ruinelor din Ermenonville evocându-l pe Rousseau, şi cu siguranţă că nici una dintre aceste divagaţii nu-i întâmplătoare în ceea ce prveşte scopul unei înţelegeri mai depline a istoriei, a epocii, a personajului: dar mai presus de toate această divagare şi întârziere contribuie la a-l reintroduce pe cititor în acea pădure a timpului din care va putea ieşi numai cu preţul multor sforţări (pentru ca apoi să dorească să intre din nou în ea).

Promisesem că voi vorbi despre capitolul a 7-lea din *Sylvie*. Naratorul, după două analepse, cărora am reuşit să le atribuim un loc în structura fabulei, ajunge la Loisy. E ora patru dimineaţa. Aparent, el vorbeşte despre seara aceea din 1938 în care se întorcea, acum adult, la Loisy, şi descrie peisajul străbătut de trăsură, folosind timpul prezent. Şi deodată îşi aminteşte iarăşi: "Acolo m-a însoţit într-o seară fratele lui Sylvie..." Care *seară*? Înainte sau după cea de-a

doua sărbătoare de la Loisy? N-o vom şti niciodată şi nici nu trebuie s-o ştim. Mai mult: naratorul trece din nou la prezent, şi descrie locul din seara aceea, dar aşa cum ar putea să mai fie în momentul povestirii sale, şi este un loc plin de amintiri ale Medicilor, cum e ceasul descris cu câteva pagini mai înainte. Apoi se întoarce la imperfect, şi apare Adrienne – pentru a doua şi ultima oară în text. Apare ca actriţă la teatru, protagonistă a unei reprezentări sacre, transfigurată de veşmântul ei, ca şi de vocaţia ei acum monahală. Viziunea e atât de imprecisă, încât în acest punct naratorul exprimă o îndoială ce ar trebui să domine asupra întregii povestiri: "reconstituind amănuntele astea, mă întreb dacă sunt reale, dacă nu le-am visat cumva..." Şi apoi se întreabă dacă apariţia lui Adrienne fusese tot aşa de reală ca şi evidenţa incontestabilă a Abaţiei din Châalis. Apoi, printr-o subită reîntoarcere la prezent: "Dar poate că amintirea asta e o obsesie!" Acum însă trăsura tocmai ajunge la Loisy, iar naratorul scapă de universal visului.

Iată deci: o lungă zăbavă pentru a nu spune nimic, cel puţin nimic care să privească evoluţia fabulei. Numai ca să spună că timp, vis şi memorie se pot contopi şi că datoria cititorului este să se piardă în bulboana ce nu le mai distinge.

Dar mai este un mod de a zăbovi în text, şi de a pierde timp în el, pentru a reda spaţiul. Una din figurile retorice mai puţin definite şi analizate este *hipotipoza*. Cum reuşeşte un text verbal să ne pună ceva sub ochi, ca şi cum l-am vedea? Doresc să închei sugerând că unul dintre modurile de a reda impresia spaţiului este de a dilata, faţă de timpul fabulei, fie timpul discursului, fie timpul lecturii.

Una din întrebările ce i-au intrigat pe cititorii italieni este de ce Manzoni pierde atâta timp, la începutul romanului *Logodnicii*, ca să descrie lacul Como. Putem să-i

iertăm lui Proust faptul că ne descrie pe treizeci de pagini tribulațiile lui înainte de adormi, dar de ce Manzoni trebuie să irosească o pagină zdravănă ca să ne spună că "A fost odată un lac, şi de aici începe povestea mea?"

Dacă am încerca să citim bucata aceasta ținând în mână o hartă geografică, vom vedea că descrierea se efectuează asociind două tehnici cinematografice, transfocatorul şi proiecția în ralenti. Să nu-mi spuneți că un autor din secolul al XIX-lea nu cunoştea tehnica cinematografică: regizorii de film sunt cei care cunosc tehnicile narativei din secolul al XIX-lea. Este ca şi cum filmarea ar fi fost făcută dintr-un elicopter care-i pe cale să aterizeze încet (sau ar reproduce felul cum Dumnezeu îşi plimbă privirea din înaltul cerurilor ca să distingă o ființă omeească de pe scoarța pământului). Această primă mişcare continuă de sus în jos începe cu o dimensiune "geografică":

"Acea ramificație a lacului Como, ce se îndreaptă spre miazăzi, printre două lanțuri neîntrerupte de munți, toată numai unduiri şi golfuri, după cum munții înaintează sau se retrag, ajunge, aproape dintr-o dată, să se îngusteze şi să capete curgere şi înfățişare de fluviu, având un promotoriu la dreapta şi o costişă largă pe partea cealaltă..."

Dar după aceea priveliştea abandonează dimensiunea geografică pentru a pătrunde încet într-o dimensiune topografică, acolo unde începe să identificăm un pod şi să distingem malurile:

"...iar podul, care aici uneşte cele două maluri, pare a înlesni ochiului să vadă mai bine această transformare, şi

a pune un semn în locul unde lacul sfârşeşte, şi unde începe din nou râul Adda, pentru ca apoi să-şi reia din nou numele de lac, acolo unde ţărmurile, despărţindu-se iarăşi între ele, lasă apelor loc să se întindă şi să se oprească în alte golfuri şi unduiri".

Atât viziunea geografică, cât şi cea topografică înaintează de la nord către sud, urmând întocmai cursul de izvorâre al râului; şi ca urmare, mişcarea descriptivă de la amplu către strâmt, dinspre lac spre râu. Şi după ce se petrece asta, pagina face o altă mişcare, de data aceasta nu de coborâre din înălţimea geografică spre jocul topografic, ci din adâncime către părţile laterale: în acest moment optica se răstoarnă, munţii sunt văzuţi din profil, ca şi cum, în sfârşit, i-ar privi o fiinţă omenească:

Coasta, formată din depunerile a trei torente mari, coboară sprijinită de doi munţi ce se ating, unul zis al Sf. Martin, celălalt, în grai lombard, Resegone, după vârfuleţele lui înşiruite la rând, care într-adevăr îl fac să semene cu un ferăstrău: aşa încât, nu-i nimeni, care imediat ce-l zăreşte, atunci când îl are-n faţă-i, ca de pildă de sus de pe zidurile din Milano care privesc spre nord, să nu-l deosebească pe dată, după asemuirea asta, în greabănul acela lung şi larg, de ceilalţi munţi cu nume mult mai neînsemnate şi cu forme mai obişnuite.

Acum, după ce s-a ajuns la o scară omenească, cititorul poate să distingă pâraiele, coastele şi văioagele, până la cel mai mic amănunt al şoselelor şi al drumurilor, al tufişurilor şi al trunchiurilor, descries ca şi cum ar fi "străbătute cu pasul", prin sugestii nu numai vizuale, acum, dar şi tactile.

O bucată bună de drum, coasta urcă cu o pantă şi continuă; apoi se rupe în adâncituri şi văioage, în culmi-şi tăpşane, urmând osatura celor doi munţi, şi lucrarea apelor. Fâşia ultimă, tăiată de strâmtorile torentelor, e aproape toată plină de hăţişuri şi trunchi; restul, câmpie şi vii, presărate cu ogoare, cu conace, cu aşezări; în câte o parte păduri ce se prelungesc în sus pe munte. Lecco, moşia cea mai mare din împrejurimi, dă numele locului şi se întinde puţin mai încolo de pod, pe malul lacului, ba chiar intră şi ajunge să se pomenească de-a binelea cu o parte a ei în lac, atunci când îşi umflă el apele...

Iar aici Manzoni face altă alegere: de la geografie trece la istorie, începe să povestească istoria locului care a fost până acum descris geografic. După istorie, vin spusele localnicilor şi, în fine, îl întâlnim pe una din străduţele acelea pe don Abbondio care se îndreaptă către fatala întâlnire cu slugile plătite.

Manzoni începe să descrie însuşindu-şi punctul de vedere al lui Dumnezeu, marele Geograf, şi încet, încet, îşi ia punctul de vedere al omului, care locuieşte înlăuntrul peisajului. Dar faptul că abandonează punctul de vedere al lui Dumnezeu nu trebuie să ne înşele. La sfârşitul romanului – dacă nu pe parcurs – cititorul ar trebui să-şi dea seama că el ne povesteşte aici o întâmplare care nu e doar istorie omenească, ci istoria Providenţei Divine, care dirijează, corectează, salvează şi rezolvă. Începutul *Logodnicilor* nu e un exerciţiu de descriere peisagistică: e un mod de a pregăti deîndată cititorul să citească o carte al cărei protagonist este cineva care priveşte din înalt lucrurile omeneşti.

Am spus că am putea citi această pagină privind mai întâi o hartă geografică şi apoi o hartă topografică. Dar nu-i necesar: dacă-i citită bine, ne dăm seama că Manzoni însuşi *desenează* această hartă, tocmai pune în scenă un spaţiu. Privind către lume cu ochii creatorului ei, Manzoni îi face concurenţă: el *construieşte* lumea lui narativă, luând cu împrumut aspecte din lumea reală.

Dar despre acest procedeu vom spune mai multe (prolepsă) la viitoarea conferinţă.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

4.

PĂDURILE POSIBILE

A fost odată... "un rege!" – vor spune deândată stimaţii mei ascultători. Exact, de data asta aţi ghicit. A fost odată ultimul rege al Italiei, Vittorio Emanuele III, trimis în exil la sfîrşitul războiului. Acest rege avea faima de a fi un om cu o modestă cultură umanistă, şi interesat mai mult de probleme economice şi militare, chiar dacă era un pasionat colecţionar de monede antice. Se povesteşte că într-o zi ar fi trebuit să inaugureze o expoziţie de pictură, şi că era deci obligat să parcurgă sălile admirând tablourile. Ajuns în faţa unui foarte frumos peisaj, care reprezenta un sătuc aşezat pe pantele unui deal, s-a uitat îndelung, apoi l-a întrebat pe directorul expoziţiei: "Câţi locuitori are satul acela?"

Regula fundamentală pentru a aborda un text narativ este ca cititorul să accepte, tacit, un *pact ficţional* cu autorul, pactul pe care Coleridge îl numea "suspendarea incredulităţii". Cititorul trebuie să ştie că ceea ce i se povesteşte este o întâmplare imaginară, fără ca prin asta să considere că autorul spune o minciună. Pur şi simplu, aşa cum a spus Searle[45], autorul *se preface* că emite o afirmaţie

[45] John Searle, "Statuto logico della finzione narrativa", în *VS 19/20*, 1978 (Număr special despre "Semiotica textuală: lumi posibile şi narativitate"), pp. 149-162.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
L I T E R E

adevărată. Noi acceptăm pactul ficțional şi ne prefacem că ceea ce povesteşte el s-a întâmplat cu adevărat.

Având şi eu experiența de a fi scris două romane care au atins câteva milioane de cititori, mi-am dat seama de un fenomen extraordinar. Până la câteva zeci de mii de exemplare (această apreciere se poate schimba de la o țară la alta) întâlneşti de regulă cititori care cunosc perfect pactul ficțional. După aceea şi, cu siguranță de la primul million de exemplare în sus, intri într-un pământ al nimănui, unde nu se ştie dacă cititorii sunt la curent cu pactul.

În *Pendulul lui Foucault* al meu, în capitolul 115, personajul Casaubon, în noaptea de 23 spre 24 iunie 1984, după ce asistase la o ceremonie diabolică la Conservatoire des Arts et Métiers din Paris, traversează Rue aux Ours, ajunge la Centre Beaubourg şi apoi la biserica Saint-Merri, şi de acolo o ia pe diferite străzi, toate numite, până la Place des Vosges. Trebuie să spun că, pentru a scrie capitolul acela, timp de mai multe nopți făcusem şi eu acelaşi parcurs, cu un reportofon în mână, ca să notez ceea ce vedeam şi impresiile mele.

Mai mult, pentru că am un program pentru calculator capabil să-mi deseneze cerul la orice oră şi din orice an, la orice latitudine şi longitudine, am fost preocupat să ştiu şi dacă în noaptea aceea era lună, şi în ce poziție putea fi văzută la diferite ore. Nu am făcut asta din grija pentru realism, pentru că eu nu sunt Emile Zola. Însă când povestesc îmi place să am în fața ochilor spațiile despre care povestesc: asta îmi dă un soi de familiaritate cu faptele şi mă ajută ca să mă identific cu personajele.

După ce publicasem romanul, am primit o scrisoare de la un domn care, evident, se dusese la Bibliothèque Nationale ca să citească toate ziarele din 24 iunie 1984. Şi

descoperise că, la colțul străzii Réaumur, pe care eu n-o numisem, dar care realmente intersectează la un moment dat Rue Saint-Martin, după miezul nopții, mai mult sau mai puțin pe la ora la care trecea Casaubon, avusese loc un incendiu – un incendiu de dimensiuni destul de mari, dacă ziarele vorbiseră de el. Cititorul mă întreba cum făcuse Casaubon de nu-l văzuse.

Ca să mă distrez, i-am răspuns că probabil Casaubon văzuse incendiul, însă dacă nu mi-l pomenise, avea probabil vreun motiv misterios, lucru care mi se părea natural într-o povestire așa de plină de mistere adevărate și false. Bănuiesc că cititorul acela mai stă și acum și încearcă să descopere de ce Casaubon a trecut sub tăcere incendiul și dacă nu e cumva la mijloc un alt complot al Templierilor.

Cu toate acestea, respectivul cititor – fie el și ușor paranoic – n-avea chiar atâta vină. Eu îl făcusem să creadă că povestea mea se desfășura în Parisul adevărat, și-i specificasem până și în ce zi. Dacă în cursul unei descrieri atât de minuțioase i-aș fi spus că în fața Conservatorului se înalță Sagrada Familia a lui Gaudí, cititorul ar fi avut dreptate să se supere, pentru că dacă ne aflăm la Paris, nu ne aflăm la Barcelona. Avea oare dreptul să meargă să caute un incendiu care avusese loc în noaptea aceea la Paris, dar care în romanul meu nu era?

Eu consider că acel cititor a exagerat pretinzând ca o acțiune imaginară să se adecveze complet lumii reale la care se referă, însă problema nu e atât de simplă. Înainte de a-l condamna, să vedem cât de condamnabil era cu adevărat regele Vittorio Emanuele III.

Când intrăm în pădurea narativă ni se cere să iscălim pactul ficțional cu autorul, și suntem dispuși să ne așteptăm ca lupii să vorbească; dar atunci când Scufița Roșie este

înghițită de lup credem că este moartă (iar această convingere este foarte importantă pentru catarsa finală, cât și ca să simțim plăcerea extraordinară a învierii ei). Credem că lupul este păros și cu urechile ascuțite, mai mult sau mai puțin ca lupii din pădurile reale, și ni se pare firesc ca Scufița Roșie să se comporte ca o fetiță, iar mama ei ca o femeie adultă, plină de grijă și responsabilă. De ce? Pentru că așa se întâmplă în lumea experienței noastre, o lume pe care, deocamdată, fără prea multe scrupule ontologice, o vom numi lume reală.

Ceea ce spun eu aici poate să pară foarte evident, dar nu este, dacă ținem cu tărie dogma suspendării incredulității. Pare așadar că, citind povești de ficțiune, noi suspendăm incredulitatea privitor la anumite lucruri, dar nu și la altele. Și dacă, așa cum vom vedea, granițele între ceea ce trebuie să credem și ceea ce nu trebuie să credem sunt destul de ambigui, cum să-l considerăm total în greșeală pe Vittorio Emanuele III? Dacă din tabloul acela Vittorio Emanuele trebuia să admire numai calitățile estetice, culorile, siguranța perspectivei, rău făcea că se interesa de locuitorii satului. Însă dacă intrase în el așa cum se intră într-o lume narativă, imaginându-și că se plimba pe colinele acelea, de ce oare nu trebuia să întrebe pe cine ar fi putut întâlni odată ajuns în sat, și dacă pe-acolo se putea găsi o locandă liniștită? Dacă tabloul era, așa cum îmi imaginez, realist, de ce trebuia să creadă că satul acela era nelocuit, sau bântuit de fantome ca un sat din Lovecraft? Atât de mare este în fond farmecul oricărei narațiuni, fie ea verbală, fie vizuală: ne închide între hotarele unei lumi și ne face, într-un fel, s-o luăm în serios.

Ne-am despărțit la sfârșitul conferinței precedente spunând că Manzoni, descriind lacul Como, construia o lume. Și cu toate acestea, împrumuta caracteristicile

geografice din lumea reală. Oricine va putea obiecta că aceasta se petrece numai într-un roman istoric, dar am văzut că se petrece şi într-un basm, numai că se schimbă proporţiile dintre realitate şi invenţie.

Deşteptându-se într-o dimineaţă din nişte vise tulburi, Gregor Samsa se pomeni prefăcut, în patul său, într-o insectă uriaşă.[46]

Un frumos început pentru o întâmplare fantastică, fără îndoială. Ori o credem, ori ar fi mai bine aruncăm "Metamorfoza" lui Kafka. Însă continuăm să citim:

Stătea lungit pe spinarea, dură ca o platoşă, şi înălţând capul oricât de puţin, îşi vedea pântecele închis la culoare şi bombat, brăzdat de nişte nervuri arcuite, peste care abia se mai ţinea cuvertura, care acum stătea gata să lunece de tot pe jos. Pe sub ochii lui se mişcau neputincioase multele-i picioruşe, de o subţirime dezolantă dacă le comparai cu trupul lui din vremea obişnuită.

Această descriere pare să sporească incredibilitatea întâmplării, dar de fapt o reduce la dimensiuni acceptabile.

E extraordinar ca un om să se trezească transformat într-un gândac, dar dacă aşa trebuie să fie, acest gândac trebuie să aibă natura insectelor pe care le cunoaştem. Aceste puţine rânduri din Kafka sunt un exemplu nu de suprarealism, ci de realism. Trebuie doar să ne amintim că acest gândac

[46] Citatul de aici şi cele ce urmează sunt extrase din Franz Kafka, "La metamorfosi", ("Metamorfoza") în *Racconti*, trad. Giulio Schiavoni, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, pp. 124-125.

foarte normal e "uriaş", lucru care nu-i puţin în ceea ce priveşte pactul ficţional. Pe de altă parte nici lui Gregor nu-i vine să-şi creadă ochilor: "Oare ce mi s-a întâmplat?" – se întreabă el. Dar să mergem mai departe. Urmarea descrierii nu e fantastică, ci absolut realistă:

Nu visa câtuşi de puţin. Odaia lui, o odaie normală pentru o făptură omenească, chiar dacă era cam prea mică, se afla tot acolo, liniştită între cei patru pereţi ai ei.

Şi descrierea continuă, arătându-ne o cameră la fel cu miile de camere pe care le cunoaştem. Mai încolo, ni se va părea absurd că părinţii şi sora lui Gregor acceptă, fără să-şi pună prea multe întrebări, că ruda lor a devenit un gândac, dar reacţia lor în faţa acestui monstru este aceea pe care ar avea-o orice locuitor al lumii reale: toţi sunt terorizaţi, dezgustaţi, răvăşiţi. Pe scurt, pentru a construi o lume absurdă, Kafka are nevoie să o introducă pe fundalul lumii reale. Dacă Gregor ar găsi în odaie şi un lup vorbitor şi împreună s-ar hotărî să se ducă să ia ceaiul la Pălărierul Nebun, am avea o altă povestire (lăsând la o parte că şi aceasta ar avea ca fundal multe aspecte ale lumii reale).

Dar să vedem ce anume se întâmplă într-o lume şi mai puţin verosimilă decât aceea a lui Kafka, anume cea pe care Edwin Abbott ne-o descrie în *Flatland*, prin gura unui locuitor al lumii aceleia:

Imaginaţi-vă o coală mare de hârtie, pe care nişte Linii drepte, nişte Triunghiuri, nişte Pătrate, nişte Pentagoane, Hexagoane şi alte figuri geometrice, în loc să rămână nemişcate la locul lor, s-ar mişca încoace şi încolo, libere, pe suprafaţa sau înlăuntrul ei, dar fără să

*poată să se ridice de pe ea şi fără să poată să se afunde în ea, ca nişte umbre, în sfârşit – însă consistente şi cu contururi luminoase. Făcând astfel veţi avea o idee destul de corectă despre ţara mea şi a compatrioţilor mei.**

Dacă noi am privi această lume bidimensională de sus în jos, aşa cum privim figurile spaţiului euclidian dintr-o carte de geometrie, am fi în stare să le recunoaştem. Dar pentru locuitorii Platlandei susul nu există, pentru că e un concept care cere cea de a treia dimensiune, iar ei nu o cunosc. Aşadar locuitorii Platlandei nu se recunosc la prima vedere.

Noi nu suntem în stare să vedem nimic din toate astea, cel puţin nu în aşa măsură încât să deosebim o figură de alta. Nimic nu e vizibil pentru noi, şi nici nu poate fi, decât nişte Linii drepte.

În cazul în care cititorul ar găsi neverosimilă această situaţie, Abbott se grăbeşte să-i arate posibilitatea în termenii experienţei noastre din lumea reală:

"Când eram în Spaţiolanda, am auzit spunându-se că marinarii voştri au o experienţă destul de asemănătoare atunci când, străbătând mările voastre, zăresc la orizont o insulă sau o coastă îndepărtată. Uscatul din depărtare ar putea fi plin de golfuri, promontorii, unghiuri concave şi convexe în orice număr şi dimensiune; totuşi, de departe, voi

---

* Este vorba de *Flatland: a Romane of Many Dimensions*, operă publicată anonim de Edwin Abbott în 1882, una dintre primele meditaţii despre cea de a patra dimensiune (n.t).

nu vedeți nici unul din lucrurile astea... Nu vedeți altceva decât o linie cenușie și continuă pe apă".[47]

Dintr-un fapt aparent imposibil Abbott deduce condițiile de posibilitate prin analogie cu ceea ce e posibil în lumea reală. Iar cum descrierile de formă reprezintă pentru locuitorii Platlandei diferențe de sex și de castă, și de aceea trebuie să știe să deosebească un triunghi de un pentagon, iată că Abbott, cu mare ingeniozitate, ne demonstrează cum e posibil, pentru clasele inferioare, să-i recunoască pe ceilalți după voce sau cu ajutorul pipăitului ("5. Despre metodele noastre de a ne recunoaște unul pe altul"), în timp ce clasele superioare recunosc prin vedere, datorită unei caracteristici providențiale a lumii aceleia, care-i mereu invadată de ceață: iată că, după Nerval, întâlnim un alt efect de ceață, dar de data asta nu face parte din discurs, ci din fabulă, și anume din caracteristicile Platlandei.

Dacă n-ar fi Ceața, toate liniile ar fi la fel de netede și nedeosebite între ele... Dar acolo unde e o ceață destul de deasă, iată că obiectele aflate la o distanță, să zicem, de un metru, sunt simțitor mai netede decât cele ce se găsesc la nouăzeci și cinci de centimetri; ca urmare, având experiența unei observări atente și constante, suntem capabili să deducem cu mare precizie configurația obiectului observat.[48]

Pentru a face mai verosimil procedeul, Abbott desenează felurite corpuri regulate, cu o mare precizie de calcule geometrice, pentru a demonstra că, întâlnind un triunghi, e evident că se percepe din el vârful ca fiind

---

[47] "1. Despre natura Platlandei", în *Flatlandia*, trad. Masolino d'Amico, Milano, Adelphi, 1966, pp. 31-33.

[48] 6. „Despre recunoașterea la vedere", *op. cit.*, p.55

foarte strălucitor, pentru că e mai aproape de observator, în timp ce pe ambele laturi liniile fumegă progresiv în umbră pentru că sunt treptat învăluite în ceață. Întreaga experiență geometrică dobândită în lumea reală este chemată în cauză ca să facă posibilă această lume ireală.

Am putea spune că, pe cât de neverosimilă, lumea lui Abbott este, cu toate acestea, o lume posibilă geometric și perceptiv – cum, în fond, ar fi fost fiziologic posibil ca, printr-un accident în evoluția speciei, să fi existat odinioară lupi dotați cu organe fonatoare și cu un creier capabil să-i facă apți de folosirea cuvântului. Însă au fost analizate cazuri de așa-zisă *self-voiding fiction* (am putea spune de "narativă autocontradictorie"), adică de texte narative care-și dovedesc, își arată fățiș propria lor imposibilitate. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în Platlanda, în lumile respective

entități posibile par a fi aduse la existență fictivă cu ajutorul aplicării de procedee convenționale de autentificare; însă statutul lor ontologic rămâne îndoielnic deoarece fundamentele însele ale mecanismului de autentificare sunt subminate la baza lor... Textul lui Robbe-Grillet [La maison de rendez-vous] construiește desigur o lume imposibilă, un nod de contradicții de diferite ordine, în care: (a) același eveniment este introdus în felurite versiuni aflate în conflict una cu alta; (b) același loc (Hong Kong) este și în același timp nu este mediul în care se desfășoară acțiunea; (c) fatele sunt organizate cu ajutorul unor secvențe temporale contradictorii (A îl precede pe B și B îl precede pe A); (d) una și aceeași entitate fictivă revine în diverse moduri de existență (ca realitate narativă, interpretare teatrală, ca

sculptură, pictură, et cetera).[49]

Unii autori au sugerat ca metaforă vizuală a unei narațiuni autocontradictorii celebra imagine reprodusă în *Figura 11* care, la prima vedere, produce în același timp și iluzia unui univers coerent, și senzația a ceva imposibil în chip inexplicabil; la o lectură de al doilea nivel (și pentru a "citi" bine această figură ar trebui să încercăm s-o desenăm) se înțelege cum anume și de ce este ea bidimensional posibilă, dar tridimensional e absurdă.

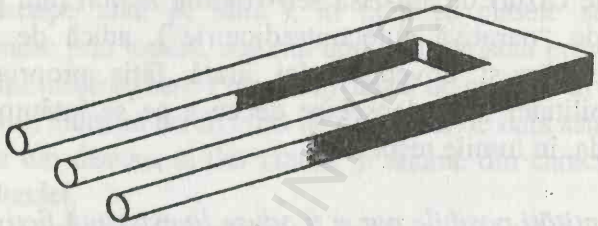

FIGURA 11

Și totuși, chiar și în acest caz imposibilitatea unui

[49] Lubomir Doležel, "Possible Worlds and Literary Fiction". În Sture Allen ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlin, De Gruyter, 1989, p. 239. Mulțumesc unora dintre participanții la această a treia sesiune a simpozionului pentru o serie de sugestii ce au inspirat unele dintre considerațiile din paginile de față. În special, lui Arthur Danto, Thomas Pavel, Ulf Linde, Gérard Regnier și Samuel R. Levin.

univers în care poate exista această figură derivă din faptul că noi pretindem că în acest univers ar trebui să fie valabile legile geometriei solidelor care au valabilitate în lumea reală. Dacă aceste legi funcționează, figura e imposibilă. Cu toate astea, figura respectivă nu este geometric imposibilă, iar dovada este că e posibil s-o desenăm pe o suprafață plană. Pur și simplu suntem induși în eroare când îi aplicăm acesteia nu numai regulile geometriei plane, ci și pe acelea pe care le respectăm ca să reprezentăm perspective într-o a treia dimensiune virtuală. Această figură ar fi posibilă nu numai în Platlanda, dar și în lumea noastră, dacă pur și simplu nu am înțelege părțile cu negru estompat ca reprezentări de umbre într-o structură tridimensională. Iată deci că și lumea cea mai imposibilă, pentru ca ea să fie astfel, trebuie să aibă ca fundal ceea ce e posibil în lumea reală.

Încercați să vă amintiți două exemple, pe care le-am dat în primele conferințe, și în care era vorba de o trăsură cu un cal. În primul, în fragmentul acela din Achille Campanile, am râs pentru că cineva, cerându-i unui vizitiu să vină să-l ia în ziua următoare, specifica faptul că trebuia să aducă și trăsura, apoi preciza: "și calul". Noi am râs deoarece ni se părea de la sine înțeles că trebuia să fie și calul, chiar dacă nu a fost menționat. O a doua trăsură am găsit-o în *Sylvie*, și ea e cea care-l duce noaptea pe naratorul nostru către Loisy. Dacă vă duceți și citiți paginile în care se vorbește de călătoria aceea (însă puteți avea încredere în controlul pe care l-am făcut eu textului) veți vedea că niciodată nu e pomenit calul. Oare, pentru faptul că în text nu apare, calul acela nu există în *Sylvie*? El există, iar dumneavoastră, citind, vă închipuiți tropotul lui nocturn, care-i imprimă trăsurii o mișcare tresăltată, și tocmai sub influența fizică a acelor hurducături plăcute,

naratorul, ca şi cum ar asculta un cântec de leagăn, reîncepe să viseze.

Dar să presupunem că suntem nişte cititori cu imaginaţie săracă: noi îl citim pe Nerval, iar la cal nu ne gândim. Acum să presupunem că, ajuns la Loisy, naratorul ne-ar fi spus: "am coborât din trăsură şi mi-am dat seama că, încă de pe când lăsasem în urmă Parisul, ea nu fusese trasă de nici un cal..." Eu cred că orice cititor sensibil ar avea o tresărire de surpriză, şi s-ar reapuca degrabă să citească cartea de la început, deoarece se pregătise să urmărească o povestire cu sentimente delicate şi impalpabile, în cel mai bun spirit romantic şi, când colo, pesemne că dăduse peste o Gothic Novel. Ori poate că în loc de cal trăsura era trasă de şoricei, şi atunci cititorul parcurgea o variantă romantică a *Cenuşăresei.*

În fine, calul acela există în *Sylvie.* Există în sensul că nu-i necesar să ni se spună că există, dar nu s-ar putea spune că nu există.

Povestirile lui Rex Stout se petrec la New York, iar cititorul acceptă că există personaje numite Nero Wolfe, Archie Goodwin, Fritz sau Saul Panzer. Ba mai mult, acceptă şi că Wolfe locuieşte, într-o casă de arenarie pe Strada a 35-a Vest, pe lângă Hudson. Ar putea să se ducă să verifice dacă există, sau dacă a existat în anii în care Stout şi-a localizat întâmplările, dar de obicei nu se duce. Spun de obicei, pentru că ştim foarte bine că există persoane care se duc în căutarea casei lui Sherlock Holmes în Baker Street, iar eu sunt dintre cei care s-au dus şi au căutat la Dublin casa din Eccles Street în care ar fi trebuit să locuiască Leopold Bloom. Însă acestea sunt episoade de fanatism literar, adică de distracţie nevinovată, adesea înduioşătoare, dar diferită de lectura textelor; pentru a fi

un bun cititor al lui Joyce nu-i voie să sărbătorești Bloomsday pe țărmurile Liffey-ului.

Dacă însă acceptăm că locuința lui Wolfe era acolo unde n-a existat și nu există, nu vom putea totuși să acceptăm că Archie Goodwin ia un taxi pe Fifth Avenue și-i cere șoferului să-l ducă în Alexanderplatz, deoarece, așa cum ne-a învățat Döblin, Alexanderplatz se află la Berlin. Iar dacă Archie ar ieși din casa lui Nero Wolfe (West 35th Street), ar da colțul și s-ar găsi imediat în Wall Street, am fi autorizați să credem că Stout a schimbat genul narativ și că vrea să ne povestească despre o lume ca aceea din *Procesul* lui Kafka, în care K. intră într-o clădire dintr-un punct al orașului și iese din ea în alt punct. Însă în povestea lui Kafka trebuie să acceptăm că ne mișcăm într-o lume neeuclidiană, mobilă și elastică, așa cum am locui pe un chewing-gum uriaș pe care cineva îl tot mestecă.

Pare așadar că cititorul trebuie să cunoască prea multe lucruri despre lumea reală ca să o poată lua ca fundal al unei lumi fictive. Dacă ar fi așa, un univers narativ ar fi un ținut straniu: pe de o parte, întrucât ne spune doar povestea anumitor personaje, de obicei într-un loc și într-un timp anume, ar trebui să apară ca o lume mică, infinit mai limitată decât lumea reală; dar pentru că conține lumea reală drept fundal, adăugându-i acesteia doar câțiva indivizi și câteva proprietăți și evenimente, e mai largă decât lumea experienței noastre. Într-un anume sens, un univers ficțional nu se termină cu povestea pe care o narează, ci se extinde indefinit.

În realitate lumile ficțiunii sunt, desigur, niște paraziți ai lumii reale, dar pun între paranteze cea mai mare parte dintre lucrurile pe care le știm despre ea și ne permit să ne concentrăm asupra unei lumi finite și închise

în ea însăşi, foarte asemănătoare cu a noastră, dar mai săracă.

Şi pentru că nu putem ieşi din limitele ei, suntem nevoiţi s-o explorăm în adâncime. De aceea *Sylvie* ne-a apărut atât de plină de farmec: ea cere, desigur, ca noi să ştim câte ceva despre Paris, despre Casa de Valois, până şi despre Rousseau şi despre familia Medici, dat fiind că le menţionează, şi totuşi ceea ce ne cere este să ne mişcăm între graniţele ei fără a ne pune prea multe întrebări despre restul universului. Citind *Sylvie* nu putem exclude ca în povestirea aceea să existe un cal, dar nimeni nu ne cere să ştim prea multe despre cai. Dimpotrivă, ni se cere să aflăm mereu câte ceva nou despre pădurile din Loisy.

Într-un studiu al meu mai vechi[50] am scris că noi îl cunoaştem mai bine pe Julien Sorel, protagonistul din *Roşu şi negru* al lui Stendhal, decât pe tatăl nostru: asta deoarece din tatăl nostru ne vor scăpa permanent atâtea aspecte neînţelese, atâtea gânduri nerostite, acţiuni nemotivate, sentimente nespuse, secrete păstrate, amintiri şi fapte din copilăria lui, pe când despre un personaj narativ noi ştim tot ce trebuie să ştim. Pe când scriam aceste lucruri, tatăl meu era încă în viaţă. După aceea, am înţeles cât de multe aş mai fi vrut să ştiu despre el, şi am fost nevoit doar să extrag nişte palide deducţii din amintiri şterse. În schimb, despre Julien Sorel mi se spune tot ce trebuie pentru a-i înţelege povestea, şi pe aceea a generaţiei lui, şi de fiecare dată când îl recitesc pe Stendhal învăţ despre Julien câte ceva în plus. Ceea ce nu

[50] Umberto Eco, "Utilizarea practică a personajului artistic", în *Apocalittici e integrati, (Apocaliptici şi integraţi),* Milano, Bompiani, 1964.

mi se spune (de exemplu care a fost prima jucărie pe care a avut-o sau dacă, la fel ca naratorul lui Proust, se învârtea în aşternut în aşteptarea sărutului mamei sale) nu e important.

(Între altele, poate să se-ntâmple şi ca un narator să ne spună prea mult – adică şi ceea ce e irelevant pentru scopurile povestirii. La începutul primei mele conferinţe v-am citat-o cu condescendenţă pe biata Carolina Invernizio, pentru că scrisese că în gara din Torino "două trenuri se încrucişau: unul tocmai pleca şi altul sosea". Descrierea ei părea prostesc de redundantă. Însă, dacă mă gândesc bine, adăugirea nu e chiar aşa de redundantă cum pare la prima vedere. Unde anume două trenuri ce se întâlnesc nu mai pleacă amândouă din nou după ce au sosit? Într-o gară terminală. Carolina ne spunea implicit că gara din Torino este, aşa cum şi este, terminală. Cu toate astea, tot mai am motive îndreptăţite să consider că informaţia ei, deşi nu este semantic redundantă, este narativ inutilă, dat fiind că acest detaliu e inesenţial pentru desfăşurarea întâmplării. Faptele care urmează acolo nu vor fi determinate de felul cum este gara torineză).

La început îl citasem pe domnul acela care căuta prin ziarele pariziene un incendiu despre care cartea mea nu vorbea. Acea persoană nu accepta ideea că un univers narativ are un format mai modest decât universul real. Permiteţi-mi acum să vă povestesc o altă întâmplare tot despre noaptea aceea.

Doi studenţi de la Ecole des Beaux Arts din Paris au venit acum câteva luni să-mi arate un album fotografic în care au reconstituit tot traiectul personajului meu, ducându-se şi fotografiind locurile pe care le citam eu, unul câte unul, la aceleaşi ore din noapte. Ba chiar, fiindcă

la sfârşitul capitolului 114 eu scriu că personajul Casaubon iese din canalele subterane şi intră, printr-o pivniţă într-un bar oriental plin de muşterii asudaţi, frigărui grase şi halbe de bere, ei au fotografiat interiorul acelui bar. Eu nu-l cunoşteam, aşa că mi-l inventasem gândindu-mă la multele baruri de felul acela care se găsesc în zonă, dar fără îndoială că cei doi băieţi au descoperit barul descris în cartea mea. Nu e că studenţii aceia suprapuneau datoriei lor de cititori model nişte preocupări de cititor empiric care voia să controleze dacă romanul meu descria Parisul adevărat. Dimpotrivă, ei voiau să transforme Parisul, pe cel adevărat, într-un loc din romanul meu, şi într-adevăr – din tot ce puteau găsi la Paris – au ales numai aspectele ce corespundeau descrierilor mele.

Băieţii aceia au folosit un roman pentru a conferi o formă acelui univers întins şi fără formă care este Parisul real. Au făcut exact contrariul a ceea ce încerase Perec, atunci când căuta să reprezinte fiece eveniment petrecut în Place Saint-Suplice în decursul a două zile. Parisul e cu mult mai complex decât ambianţa descrisă de Perec sau de cartea mea. Dar a te plimba printr-o lume narativă are aceeaşi funcţie pe care o îmbracă pentru un copil. Copiii se joacă, cu păpuşi, cu căluţi de lemn sau cu zmee, ca să se familiarizeze cu legile fizice şi cu acţiunile pe care într-o zi vor trebui să le îndeplinească serios. Tot aşa, a citi povestiri înseamnă a juca un joc cu ajutorul căruia învăţăm să dăm sens imensităţii lucrurilor care s-au întâmplat, se întâmplă şi se vor întâmpla în lumea reală. Citind romane scăpăm de angoasa ce ne cuprinde atunci când încercăm să spunem ceva adevărat despre lumea reală.

Aceasta e funcția terapeutică a narațiunii și motivul pentru care oamenii, de la începuturile umanității, povestesc întâmplări. Aceasta, este și funcția miturilor: să dea formă dezordinii experienței.

Și totuși lucrurile nu sunt chiar atât de simple. Până acum discursul meu a fost dominat de spectrul Adevărului, care nu-i un lucru de luat peste picior. Noi credem că știm destul de bine ce anume înseamnă să spui că o aserțiune e adevărată în lumea reală. E adevărat că astăzi e miercuri, că Alexanderplatz este la Berlin, că Napoleon a murit la 5 mai 1821. Pe baza unui astfel de concept despre adevăr s-a discutat foarte mult în legătură cu ce va să zică faptul că o acțiune e adevărată într-o lume narativă. Răspunsul cel mai rezonabil este că ea e adevărată în cadrul Lumii Posibile a acelei povestiri anume. Nu este adevărat că a trăit în lumea reală un individ numit Hamlet, dar dacă un student ne-ar spune la examenul de literatură engleză că la sfârșitul tragediei shakespeariene Hamlet se însoară cu Ofelia, noi i-am explica că a spus ceva fals. Ar fi adevărat în lumea posibilă a lui *Hamlet* că Hamlet nu se însoară cu Ofelia, așa cum e adevărat în lumea posibilă din *Pe aripile vântului* că Scarlet O'Hara se mărită cu Rhett Butler.

Suntem siguri că noțiunea noastră de adevăr în lumea reală e tot atât de clar definită?

Noi credem de obicei a cunoaște prin experiență lumea reală, și că depinde de experiență să știi că azi e miercuri, 14 aprilie 1993, că eu în acest moment port o cravată bleumarin. Totuși, faptul că azi e 14 aprilie 1993 e adevărat numai în cadrul calendarului gregorian, iar faptul că cravata mea e bleumarin depinde de modul în care cultura noastră subdivide spectrul culorilor (și știm că pentru greci și pentru latini limitele dintre albastru și verde

erau întrucâtva diferite de ale noastre). Aici la Harvard îl puteți întreba pe Willard van Orman Quine în ce măsură noțiunile noastre de adevăr sunt determinate de un sistem "holistic" de considerații, pe Nelson Goodman câte și cât de felurite sunt acele *"ways of worldmaking"*, iar pe Thomas Kuhn ce anume înseamnă a fi adevărat față de o anumită paradigmă științifică. Sper că ei ar admite că faptul că Scarlet se mărită cu Rhett e adevărat în universul discursului din *Pe aripile vântului*, tot așa cum și faptul că cravata mea e albastru închis e adevărat în universul discursului unei anume *Farbenlehre*.

Nu doresc să mă joc aici de-a scepticul metafizic sau solipsist (s-a spus că lumea e suprapopulată cu solipsiști). Știu foarte bine că există lucruri pe care le cunoaștem prin experiența directă, și dacă vreunul dintre dumneavoastră m-ar avertiza că în spatele meu a apărut un armadil*, eu imediat m-aș întoarce ca să controlez dacă vestea e adevărată sau falsă – și putem conveni cu toții că în sala asta nu există armadili (cel puțin pentru că împărtășim termenii unei taxinomii zoologice socialmente acceptate). Însă în mod normal raportul nostru cu adevărul este cu mult mai complicat. Suntem de acord că nu există armadili în sala asta, dar în decursul unei ore acest adevăr va deveni ceva mai discutabil. De exemplu, când conferințele acestea ale mele vor fi publicate, cei ce le vor citi vor accepta ideea că azi în sala aceasta nu erau armadili nu pe baza propriei lor experiențe, ci a convingerii că eu sunt o persoană credibilă și că am relatat "serios" ceea ce se petrece aici pe 14 aprilie 1993.

---

* Mamifer din America de sud (n.t.)

Noi credem că în lumea reală trebuie să conteze principiul de Adevăr (*Truth*), în timp ce în lumile narative trebuie să conteze principiul de Încredere (*Trust*). Şi totuşi şi în lumea reală principiul de Încredere e tot atât de important cât şi principiul de Adevăr.

Nu din experienţă ştiu că Napoleon a murit în 1821, ba chiar, dacă ar trebui să mă bazez pe experienţa mea, n-aş putea să spun nici măcar că a existat (cineva a şi scris o carte ca să demonstreze că era un mit solar); nu din experienţă ştiu că există un oraş numit Hong Kong şi nu din experienţă, de asemenea, ştiu că prima bombă atomică funcţiona prin fisiune şi nu prin fuziune – de fapt e îndoielnic că eu aş şti bine cum funcţionează fuziunea atomică. Aşa cum ne învaţă Putnam[51], există o diviziune socială a muncii lingvistice, care e şi o diviziune socială a cunoaşterii, prin care eu deleg altora cunoaşterea a nouă zecimi din lumea reală, rezervându-mi cunoaşterea directă a unei zecimi. Peste două luni ar trebui să mă duc cu adevărat la Hong Kong, şi îmi voi cumpăra biletul fiind sigur că avionul va ateriza într-un loc numit Hong Kong, iar făcând asta reuşesc să trăiesc în lumea reală fără să mă comport nevrotic. Am învăţat că pentru multe lucruri, în trecut, am putut să mă încred în ştiinţa altora, îmi păstrez îndoielile mele cu privire la câteva sectoare specializate ale ştiinţei, iar pentru rest am încedere în Enciclopedie. Înţeleg prin Enciclopedie o ştiinţă maximală, din care eu nu posed decât o parte, dar la care aş putea eventual să acced, deoarece această cunoaştere constituie un fel de bibliotecă imensă compusă din toate enciclopediile şi

[51] Hilary Putnam, *Representation and Reality*, Cambridge, MIT Press, 1988, p. 22 şi urm.

cărțile lumii și toate colecțiile de ziare sau de documente manuscrise din toate secolele, până la hieroglifele piramidelor și la inscripțiile cu caractere cuneiforme.

Experiența și o serie de acte de încredere în privința comunității omenești m-au convins că ceea ce Enciclopedia Maximală descrie (nu rareori cu unele contradicții) reprezintă o imagine satisfăcătoare a ceea ce eu numesc lumea reală. Dar ceea ce vreau să spun este că modul în care acceptăm reprezentarea lumii reale nu e diferit de modul în care acceptăm reprezentarea lumii posibile reprezentate de o carte de ficțiune. Eu mă prefac că știu că Scarlett s-a măritat cu Rhett tot așa cum mă prefac a ști că Napoleon s-a căsătorit cu Iosefina. Diferența stă bineînțeles în gradul acestei încrederi: încrederea pe care i-o acord lui Margaret Mitchell e diferită de cea pe care o acord istoricilor. Eu accept că lupii vorbesc numai când citesc un basm, iar pentru rest mă comport ca și cum lupii ar fi cei descriși la congresele de zoologie. Nu mai vreau să discut motivele pentru care ne încredem mai mult în congresele de zoologie decât în Perrault. Aceste motive există și sunt foarte serioase. Dar când spunem că sunt serioase nu înseamnă că sunt clare. Dimpotrivă, motivele pentru care îi cred pe istorici când spun că Napoleon a murit în 1821 sunt mult mai complicate decât cele pentru care cred că Scarlett s-a măritat cu Rhett.

În *Cei trei muschetari* se spune că Buckingham a fost lovit cu pumnalul de un anume Felton, care era unul dintre ofițerii săi și, din câte știu eu, este vorba de un fapt istoric. În *După douăzeci de ani* se spune că Athos l-a atacat cu pumnalul pe Mordount, fiul lui Milady, și desigur e vorba de adevăr ficțional. Dar faptul că Athos l-a atacat cu pumnalul pe Mordount va rămâne ca adevăr

indiscutabil atâta timp cât va mai exista pe lume fie şi un singur exemplar din *După douăzeci de ani,* şi până şi atunci când cineva va inventa în viitor o metodă de interpretare post-deconstrucţionistă. În shimb, orice istoric serios trebuie să se simtă gata să renunţe la idea că Buckingham a fost ucis de unul dintre ofiţerii săi, în caz că s-ar descoperi noi documente în arhivele britanice. În acest caz, faptul că Felton l-a ucis cu pumnalul pe Buckingham va deveni fals din punct de vedere istoric: dar asta nu înseamnă că nu va rămâne adevărat din punct de vedere narativ (în lumea celor *Trei muschetari*).

Dincolo de alte, foarte importante, raţiuni estetice, cred că noi citim romane pentru că ele ne dau senzaţia confortabilă că trăim într-o lume în care noţiunea de adevăr nu poate fi pusă în discuţie, pe când lumea reală pare a fi un loc mult mai plin de capcane. Acest "privilegiu aletheic" al lumilor narative ne permite chiar să şi recunoaştem unii parametri pentru a hotărî dacă lectura unui text narativ trece dincolo de ceea ce în altă parte am numit "limitele interpretării".

Au existat numeroase interpretări ale *Scufiţei Roşii*, în cheie antropologică, psihanalitică, mitologică, feministă etc., asta şi pentru că povestea a avut diferite versiuni, iar în textul fraţilor Grimm există lucruri care nu se află în cel al lui Perrault, şi invers. Nu putea lipsi interpretarea alchimistă. Un cercetător[52] a încercat să demonstreze că basmul se referă la procesele de extragere şi de tratare a mineralelor, şi (traducând povestea în formule chimice) a identificat în Scufiţa Roşie cinabrul, care-i roşu ca şi

[52] Giuseppe Sermonti, *Le fiabe del sottosuolo* (Poveştile subsolului), Milano, Rusconi, 1989.

scufița ei; iar cum cinabrul este sulfura de mercur, fetița ascunde mercurul în stare pură, care trebuie separat de sulf. Nu întâmplător mama îi spune fetiței să nu se uite în toate părțile, pentru că mercurul e mobil și vioi. Lupul simbolizează clorura mercurată, cunoscută altfel și cu numele de calomelan (iar calomelan înseană în greacă "negru și frumos"). Pântecele lupului ar fi cuptorul alchimic în care se petrece combustia cinabrului și transformarea lui în mercur. Valentina Pisanty[53] a făcut o observație foarte simplă: cum se face că, dacă Scufița Roșie la sfârșit nu mai este cinabrul, ci e mercurul în stare pură, atunci când iese din burta lupului poartă pe cap tot scufița roșie? În nici o versiune a basmului nu se întâmplă ca fetița să iasă cu o scufiță argintie. Prin urmare basmul nu justifică această interpretare.

Cititorii pot să deducă din texte ceea ce ele nu spun explicit (iar cooperarea interpretativă e bazată pe acest principiu), dar nu pot să facă textele să spună contrariul a ceea ce au spus. Nu se poate ignora faptul că, la sfârșit, Scufița Roșie are tot scufiță roșie, și chiar amănuntul ăsta este ceea ce-l scutește pe cititorul model de datoria de a cunoaște și formula cinabrului.

Ne-am putea lăuda cu același grad de cunoaștere când vorbim de adevăr în lumea reală? Noi suntem siguri că nu există armadili în această încăpere în aceeași măsură în care suntem siguri că Scarlett s-a căsătorit cu Rhett. Însă pentru multe alte adevăruri ne încredem în buna credință a informatorilor noștri, și uneori și în reaua lor credință. În termeni epistemologici, nu putem fi siguri că

---

[53] Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba (Cum se citește povestea)*, Milano, Bompiani, 1993, p.97 și urm.

americanii au fost pe lună (în timp ce suntem siguri că Flash Gordon a fost pe planeta Mongo). Să încercăm şi noi să fim sceptici şi puţin paranoici: se poate să se fi întâmplat ca un grup de conspiratori (oameni ai Pentagonului sau ai canalelor de televiziune) să fi organizat o Mare Falsificare. Noi, cu alte cuvinte toţi cei care am urmărit lucrul acesta la TV, am acordat încredere imaginilor care ne vorbeau despre un om pe lună.

Există totuşi un motiv pentru care putem să credem că americanii s-au dus pe lună: e faptul că ruşii nu au protestat şi n-au denunţat impostura. Ei aveau posibilitatea să controleze, să dovedească că e vorba de o păcăleală, şi aveau toate motivele s-o facă, imediat ce ar fi putut. Nu au făcut-o, iar acesta e un bun motiv ca să mă încred în ei. Deci americanii au fost pe lună. Dar vedeţi cum hotărârea că ceva e adevărat sau fals în lumea reală presupune multe decizii, destul de dificile, în ce priveşte gradul de încredere pe care eu îl conced comunităţii, aşa cum trebuie să decid care porţiuni din Enciclopedia Globală trebuie să fie acceptate şi care nu.

Se pare că în ce priveşte adevărurile valabile în lumile ficţionale lucrurile merg cu mult mai lesne. Şi totuşi, chiar şi o lume ficţională poate apărea tot atât de nedemnă de crezare ca şi lumea reală. Ea poate să apară ca un mediu confortabil dacă ar trata numai despre entităţi fictive. În acest caz, Scarlett O'Hara n-ar constitui o problemă pentru nimeni, deoarece faptul că ea trăit la Tara e mai uşor de controlat decât faptul că americanii s-au dus pe lună.

Dar am spus că orice univers narativ se bazează, într-o măsură parazitară, pe universul lumii reale care-i ţine loc de fundal. Putem să lăsăm să cadă o primă problemă, şi

anume ce se petrece cu un cititor care aduce în lumea narativă informații din lumea reală. În acest caz el nu s-ar comporta ca un cititor model, iar consecințele erorii lui ar rămâne o chestiune privată. Dacă cineva ar citi *Război și pace* crezând că în epoca aceea Rusia era guvernată de comuniști, ar înțelege foarte puțin din ce i se întâmplă Natașei și lui Pierre Bezuhov. Dar am spus că profilul cititorului model este desenat de către text (și în) text. Firește că Tolstoi nu se simțea dator să-și informeze cititorii că nu Armata Roșie s-a bătut la Borodino, însă el a furnizat suficientă informație asupra situației politice și sociale a Rusiei acelor timpuri. Să nu uităm că *Război și pace* începe cu un lung dialog în franceză, și că asta spune multe lucruri despre situația aristocrației rusești de la începutul secolului al XIX-lea.

Însă în realitate autorul nu trebuie doar să presupună lumea reală ca fundal al propriei sale invenții: trebuie de asemenea să-i și dea continuu cititorului informații despre aspectele lumii reale pe care probabl cititorul nu le cunoaște.

Să presupunem că Rex Stout într-o povestire de-a sa ne spune că Archie ia un taxi și cere să fie dus în colțul dintre Strada a Patra și a Zecea. Acum să presupunem că cititorii săi se împart în două categorii. Pe de o parte sunt cei care nu cunosc New York-ul, și putem să nu ținem seama de ei, pentru că sunt dispuși să accepte totul (să nu uităm că traducerile italiene de romane polițiste americane redau de regulă *downtown* și *uptown* prin „orașul de sus" și „orașul de jos", astfel încât mulți cititori italieni cred că orașele americane sunt toate ca Bergamo, sau ca Tiflis și Budapesta, parte pe coline și parte în câmpie, de-a lungul fluviului). Dar mulți cititori americani, care știu că structura urbană a New York-ului este ca o hartă geografică pe care străzile (*streets*)

sunt paralelele, iar bulevardele (*avenues*) *meridianele*, ar reacționa ca cititorul căruia Nerval i-ar fi spus că trăsura nu era trasă de nici un cal. În realitate, la New York, în West Village, există cu adevărat un punct unde Fourth și Tenth Street (Strada a Patra și Zecea) se întretaie (și toți newyorkezii îl știu, deci și taximetriștii). Însă, cred că, dacă Stout ar fi trebuit să vorbească despre această situație, ar fi introdus o explicație, fie și sub formă de comentariu distractiv, ca să spună cum și în ce fel există intersecția asta – temându-se că cititorii din San Francisco, Roma sau Madrid să nu creadă că sunt luați peste picior.

Ar fi făcut-o din aceleși motive din care și Walter Scott își începe romanul *Ivanhoe* astfel:

În acel frumos district din plăcuta Anglie care e scăldat de Don, se întindea odinioară o pădure imensă, care acoperea cea mai mare parte din colinele râzătoare și din văile ce se află între Sheffield și frumosul oraș Doncaster.

Iar după ce a furnizat alte informații istorice, continuă:

Am crezut că-i nevoie să pornesc cu aceste considerații pentru a-l informa pe cititorul meu...[54]

Cum vedeți, autorul nu numai că are grijă „să trateze împreună" (așa cum va face în continuare) fapte și evenimente fictive asupra cărora cere aprobarea cititorului, dar are grijă să-i furnizeze acele informații despre lumea

[54] *Ivanhoe*, trad. Nicoletta Neri, UTET, 1947, pp.17, 20.

reală pe care nu e sigur că cititorul le posedă, şi pe care le consideră indispensabile pentru înţelegerea povestirii sale. Cititorii trebuie *să se prefacă* atât că informaţia ficţională e adevărată, cât şi să ia drept adevărate informaţiile istorico-geografice furnizate de autor.

Uneori informaţia este dată în formă de preteriţiune. *Rip van Winkle* al lui Washington Irving începe cu „Oricine a făcut o călătorie de-a lungul Hudsonului îşi aminteşte cu siguranţă Kaatskill Mountains...", însă nu prea cred că această carte e destinată doar celor care au călătorit în susul fluviului şi au văzut Catskill Mountains. Eu personal cred că reprezint un exemplu de cititor care n-a călătorit niciodată pe Hudson, şi care totuşi s-a prefăcut că l-a parcurs, s-a prefăcut că a văzut munţii aceia, şi a gustat în continuare restul povestirii.

În studiul meu „Lumi mărunte" (din *Limitele interpretării*), am citat din *The Mysteries of Udolpho* al lui Ann Radcliffe:

Pe malurile atât de plăcute ale Garonnei, în provincia Gascogne, se înălţa, în anul 1854, castelul domnului de St. Aubert. De la ferestrele lui se vedeau priveliştile idilice ale Guiennei şi ale Gascognei ce se întindeau de-a lungul fluviului, înveselite de păduri cu frunziş bogat, de podgorii şi de livezi de măslini.

Comentariul meu a fost că era îndoielnic dacă un cititor englez de pe la sfârşitul secolului al XVII-lea ştia ceva despre Garonne, despre Gascogne şi despre peisajul ei. Acest cititor ar fi fost capabil să deducă din termenul „ţărmuri" că Garonne era un râu, iar pentru rest şi-ar fi imaginat, pe baza competenţei lui enciclopedice, un spaţiu tipic din sudul Europei, cu vii şi cu măslini ... Cititorii erau

invitaţi să se comporte (prefăcându-se) ca şi cum colinele franceze le-ar fi fost familiare.

Însă, după ce publicasem studiul acela, am primit o simpatică scrisoare de la un domn din Bordeaux, care îmi dezvăluia că în Gascogne nu au existat niciodată măslini, şi nici pe malurile Garonnei nu au crescut vreodată. Cititorul trăgea de aici nişte concluzii judicioase în sprijinul tezei mele, şi lăuda necunoaşterea mea în ce priveşte Gascogne, care-mi permisese să aleg un exemplu atât de convingător (apoi mă invita acolo ca oaspete al său, deoarece, susţinea el, viile în schimb există, iar vinurile sunt alese).

Aşadar, nu numai că autorul îi cere cititorului-model să colaboreze în baza competenţei lui despre lumea reală, nu numai că îi presupune această competenţă atunci când n-o are, nu numai că-i cere să se prefacă a cunoaşte lucrurile, dar îl determină până şi să creadă că ar trebui să se prefacă a cunoaşte nişte lucruri care însă în lumea reală nu există.

Dar fiindcă nu pare de conceput că doamna Radcliffe să aibă intenţia de a-şi înşela cititorii, trebuie să conchidem că greşise, pur şi simplu. Dar asta-i şi mai stânjenitor. În ce măsură putem presupune ca reale acele aspecte ale lumii reale pe care autorul le crede reale din greşeală?

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

5.

CIUDATUL CAZ AL STRĂZII SERVANDONI

Într-un studiu efectuat recent de Lucrecia Escudero[55] despre felul cum se comportă presa argentiniană în timpul conflictului Falklands-Malvne, din 1982, am găsit următoarea întâmplare.

La 31 martie, cu două zile înainte ca argentinienii să debarce în Malvine şi cu douăzeci şi cinci de zile înainte de sosirea *task-force*-i britanice în insulele Falklands, cotidianul *Clarin* publica o ştire, care părea să vină de la Londra şi, potrivit căreia, englezii îl trimiseseră în apele argentiniene pe *Superb*, un submarin atomic. Foreign Office reacţionase imediat zicând că n-avea nici un comentariu de făcut asupra acestei "versiuni", iar presa argentiniană trăsese de aici concluzia că, dacă autorităţile guvernamentale britanice vorbeau de "versiune", asta voia să spună că se aflau în faţa unei scurgeri de informaţii militare foarte rezervate. La întâi aprilie, tocmai când argentinienii se aflau pe punctul de a debarca în Malvine, *Clarin* anunţa că *Superb* avea o capacitate de 45.000 de tone şi un echipaj de 97 de oameni specializaţi în urmărirea subacvatică.

---

[55] Lucrecia Escudero, *Malvine: Il Gran Racconto (Malvine: Marea Poveste)* Università degli Studi din Bologna, Doctorat în semiotică, ciclul IV, 1992.

Reacţiile ulterioare ale presei britanice fuseseră foarte ambigui: un expert militar spusese că a trimite submarine atomice din categoria Hunter-killer era o idee destul de judicioasă, iar *Daily Telegraph* dădea impresia că ştie mai multe despre afacerea asta. Astfel, încet, încet, zvonul a devenit ştire, cititorii argentinieni păreau tulburaţi, iar presa făcea tot ce-i sta în putinţă ca să vină în întâmpinarea aşteptărilor lor narative. Informaţiile din zilele următoare erau acum date ca şi cum veneau direct din medii foarte apropiate autorităţilor militare argentiniene, iar *Superb* devenise acum "submarinul pe care sursele engleze îl situează în Atlanticul de sud". La 4 aprilie submarinul fusese deja semnalat în vecinătatea coastelor argentiniene. Sursele militare britanice, răspundeau, celor care cereau dezvăluiri, că nu aveau nici o intenţie de a face cunoscută poziţia submarinelor lor, iar o afirmaţie atât de clară nu făcea decât să întărească opinia deja răspândită că existau submarine engleze şi că ele se aflau undeva – fapt care era pur şi simplu un truism.

În aceeaşi zi de 4 aprilie, unele agenţii de presă europene informau că *Superb* era gata să-şi ridice ancora către mările australe în fruntea *task-force*-i britanice. Dacă ar fi fost adevărat, atunci nu s-ar fi găsit acum în preajma coastelor argentiniene, însă această contradicţie pare să fi întărit, în loc să slăbească, sindromul submarinului atomic.

La 5 aprilie agenţia de presă DAN îl anunţa pe *Superb* la două sute cincizeci de kilometri de Falklands-Malvinas. Restul presei prelua în cor, zăbovind asupra descrierii prestaţiilor extraordinare ale acestei maşini de război. La 6 aprilie însăşi Marina îi semnala prezenţa în vecinătatea arhipelagului, iar în săptămâna următoare i-a fost atribuit lui *Superb* şi un frate, submarinul *Oracle*. La

18 aprilie *Le Monde* de la Paris menționa cele două submarine, iar știrea se ivea în *Clarin* cu un titlu dramatic: "O flotă submarină?". La 12 aprilie *Clarin* anunța până și sosirea, în aceeași zonă, a unor submarine sovietice.

Din acest moment întâmplarea nu mai privea doar prezența submarinului (de care nimeni nu se mai îndoia), ci mai degrabă diabolica abilitate a britanicilor, care reușeau să-și mențină secretă poziția. La 18 aprilie un pilot brazilian îl semnalase pe *Superb* lângă Santa Catarina și îl și fotografiase: din nefericire fotografia era practic indescifrabilă din cauza cerului înnorat – și iată că întâlnim în cursul conferințelor noastre un alt efect de ceață: dar de data asta ceața e furnizată direct de către interpret pentru a-i conferi întâmplării *suspense*-ul necesar, realizând o situare vizuală la jumătatea drumului între *Platlanda* și *Blow Up* al lui Antonioni.

Când, în sfârșit, corpul expediționar englez era cu adevărat la optzeci de kilometri de teatrul de război, și cu nave adevărate de război și submarine adevărate, iată că *Superb* dispare: la 22 aprilie *Clarin* anunță că acesta s-ar fi întors în Scoția. La 23 aprilie cotidianul scoțian Daily Record dezvăluie că, de fapt, *Superb* rămăsese tot timpul pe fundul bazei sale scoțiene. În acest moment ziarele argentiniene sunt nevoite să schimbe genul, și trec de la filmul de război în Pacific la lupta de spionaj. *Clarin,* la 23 aprilie, anunță triumfal că bluff-ul britanic fusese, în sfârșit, dat pe față.

Cine a inventat acest submarin? Serviciile secrete britanice, ca să submineze moralul argentinienilor? Autoritățile argentiniene, ca să-și justifice politica agresivă? Presa engleză? Presa argentiniană? Cui îi folosise răspândirea acestui zvon? Nu acesta este aspectul care mă interesează în povestea asta. Mă interesează mai degrabă

modul în care această întâmplare a ajuns să crească de la o vagă bârfă, datorită colaborării tuturor. Fiecare a colaborat în felul său la crearea submarinului pentru că era vorba de un "personaj" narativ plin de vrajă. Această întâmplare, care-i povestea adevărată a felului cum a fost construită o poveste inventată, are multe morale. Pe de o parte ne spune cum anume suntem noi tentați în permanență de a da formă vieții utilizând scheme narative. Însă despre asta o să vorbim în conferința următoare. Pe de altă parte, ea demonstrează forța unor prepuse existențiale[56]. În orice aserțiune care conține nume proprii sau descrieri anume, se presupune că destinatarul își însușește ca indiscutabilă existența subiectelor despre care se spune ceva prin predicat. Dacă cineva îmi spune că nu a putut veni la o anumită întâlnire pentru că soția i s-a îmbolnăvit pe neașteptate, reacția mea spontană este să iau de bună înainte de toate existența acelei soții. Numai în cazul în care pe urmă aș afla că locutorul e celibatar, mă voi gândi că a mințit cu neruşinare. Dar până în acel moment, prin faptul însuși că acea soție a fost pusă în cadrul discursiv printr-un act de menționare, eu n-am motive să cred că nu există. Este vorba de o tendință atât de firească din partea oricărei ființe omenești normale, încât, dacă citesc un text care începe cu fraza "Cum toată lumea știe, actualul rege al Franței e chel" – dat fiind că Franța e republică, și dacă eu nu sunt un filosof al limbajului, ci o ființă omenească normală, nu m-apuc nicidecum să jonglez cu tablele de adevăr – hotărăsc să-mi suspend incredulitatea și să iau acel discurs

[56] Umberto Eco, Sulla presupposizione (*Despre presupunere*) (în colaborare cu Patrizia Violi, în *I limiti dell'interpretazione (Limitele interpretării)* – vezi trad. rom., Pontica, 1996 – n.t.), Milano, Bompiani, 1990.

drept un fragment narativ, unul care ar nara o întâmplare de pe vremea lui Carol cel Pleşuv. Fac asta pentru că e vorba de singurul fel în care pot să-i confer o formă oarecare de existenţă, într-o lume oarecare, entităţii aceleia pe care discursul a pus-o.

Aşa s-a întâmplat şi cu submarinul nostru. Odată pus *în* discurs, *de către* discursul mass media, submarinul era acolo, şi cum se presupune că ziarele fac afirmaţii adevărate despre lumea reală, fiecare a făcut apoi tot ce a putut ca să-l semnaleze într-un anumit loc.

În *Ce mai e şi cu iubirea asta?* De Achille Campanile (acel sublim scriitor umoristic pe care l-am citat în prima mea conferinţă) există un oarecare Barone Manuel care, ca să-şi justifice clamoroasele-i absenţe datorate obişnuitelor sale adulteruri, îi spune mereu soţiei şi prietenilor lui că se duce să stea la căpătâiul unui oarecare Pasotti, un prieten foarte drag lui, infirm cronic, şi a cărui sănătate se înrăutăţeşte din ce în ce mai mult, pe măsură ce adulterurile lui Barone Manuel devin mai complicate. Prezenţa lui Pasotti în roman e atât de serioasă încât, deşi atât autorul cât şi cititorul ştiu că el nu există, la un moment dat fiecare (nu numai personajele celelalte, dar şi cititorul însuşi) e pregătit să accepte inevitabila lui apariţie. Şi, într-adevăr, Pasotti la un moment dat intră în scenă, din nefericire la câteva minute după ce Barone Manuel (care hotărâse să pună capăt multelor lui trădări conjugale) îi anunţase moartea.

Submarinul englez fusese postulat de mass media, şi pentru că fusese postulat, fusese şi luat ca adevărat. Ce se întâmplă atunci când într-un text narativ autorul pune, ca pe un element din lumea reală (ce ţine loc de fundal lumii posibile a ficţiunii), ceva care în lumea reală nu există şi

nu s-a dovedit? Vă amintiți că acesta era cazul lui Ann Radcliff, care pusese măslini în Gascogne.

Imediat ce ajunge la Paris, d'Artagnan își ia locuință în Rue de Fossoyeurs, în casa domnului Bonacieux (capitolul 1). Palatul domnului de Tréville, în care se va duce imediat după aceea, se află în Rue du Vieux Colombier (capitolul 2). Numai în capitolul 7 aflăm că pe aceeași stradă locuiește și Porthos, în timp ce Athos locuiește în Rue Férou. Azi Rue du Vieux Colombier mărginește latura de nord a actualei Place Saint-Sulpice, în timp ce Rue Férou se situează perpendicular pe latura de sud, însă la vremea când se petrece acțiunea din *Cei trei muschetari* piața încă nu exista. Unde locuia individul acela reticent și misterios care era Aramis? Asta o descoperim în capitolul 11, în care ajungem să aflăm că locuiește pe un colț al lui Rue Servandoni, și dacă vă uitați pe o hartă a Parisului (*Figura 12*) vă dați seama că Rue servandoni este prima stradă paralelă la est cu Rue Férou. Dar acest capitol 11 se intitulează *L'intrigue se noue*, [Se încurcă ițele]. Dumas se gândea la altceva, dar pentru noi intriga se complică și din punct de vedere urbanistic, ca și din punct de vedere onomastic.

După ce i-a făcut o vizită domnului de Tréville, în Rue du Vieux Colombier, d'Artagnan (care nu se grăbește să se întoarcă acasă la el, ci vrea să se plimbe gândindu-se cu duioșie la iubita Madame Bonacieux), se întoarce – spune textul – luând-o pe drumul cel mai lung. Însă noi nu știm unde este Rue des Fossoyeurs și, dacă ne uităm pe harta Parisului actual, nu o găsim. Îl urmăm deci pe d'Artagnan, care stătea "și vorbea cu noaptea și surâdea stelelor".

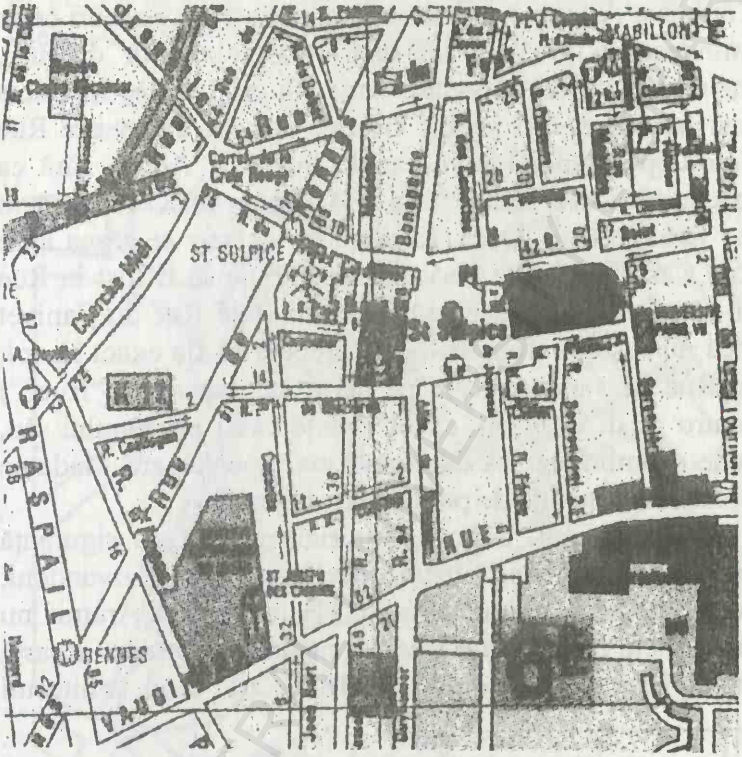

FIGURA 12

Dacă citim având sub ochi o hartă a Parisului din 1625 (*Figura 13*), D'Artagnan coteşte pe Rue du Cherche Midi (care pe atunci, ne înştiinţează Dumas, se numea Chasse-Midi), trece pe străduţa ce venea cam pe unde este astăzi Rue d'Assas, şi care trebuia să fie Rue des Carmes, merge paralel cu Rue de Vaugirard, apoi o ia la stânga, deoarece

"casa unde locuia Aramis se găsea situată între Rue Cassette şi Rue Srevandoni". Probabil că din Rue des Carmes d'Artagnan taie de-a dreptul pe nişte terenuri ce se întindeau în preajma mânăstirii carmelitanilor desculţi, intersectează Rue Cassette, o ia apoi pe Rue des Messiers (azi Mezières) şi-i nevoit în orice caz, să traverseze Rue Férou (pe atunci Ferrau), unde locuieşte Athos, fără ca măcar să-şi dea seama (căci d'Artagnan rătăcea, aşa cum fac îndrăgostiţii). Dacă locuinţa lui Aramis se găsea între Rue Cassette şi Rue Servandoni, trebuie să fi fost în Rue du Canivet, chiar dacă se pare că în 1625 Rue du Canivet încă nu fusese înfiinţată.[57] Însă trebuia să fie exact în colţ cu Rue Servandoni (care pe harta mea apare ca "Rue?") pentru că d'Artagnan, exact în faţa casei prietenului său, vede o umbră (se va descoperi mai apoi că era Madame Bonacieux) venind de pe Rue Servandoni.

Vai mie, noi, cititorii empirici, suntem cu siguranţă mişcaţi, atunci când auzim citându-se Rue Servandoni, pentru că acolo a locuit Roland Barthes, însă Aramis nu putea locui pe colţul lui Rue Servandoni, pentru că această întâmplare se desfăşoară în 1625, pe când arhitectul

---

[57] Am controlat pe o hartă a Parisului din 1609, pe care însă unele dintre străzile menţionate încă nu există sau au nume diferite. Totuşi, într-un raport din 1636, *Estat, noms et nombre de toutes les rues des vingt quartiers de Paris* (ediţie comentată de Alfred Franklin, Paris, Willem 1873, actualmente Paris, Les Editions de Paris, 1988), numele corespund chiar cu cele de pe o hartă din 1716. Deoarece hărţile precedente pe care le-am văzut nu înregistrează numele străzilor mai mici şi, fiind inspirate de nişte criterii estetice, sunt foarte inexacte, cred că reconstituirea mea reproduce în mod destul de satisfăcător situaţia din 1625.

florentin Giovanni Niccolo Servandoni s-a născut în 1695, în 1733 a desenat fațada bisericii Saint-Sulpice, iar strada aceea i-a fost dedicată lui abia în 1806.

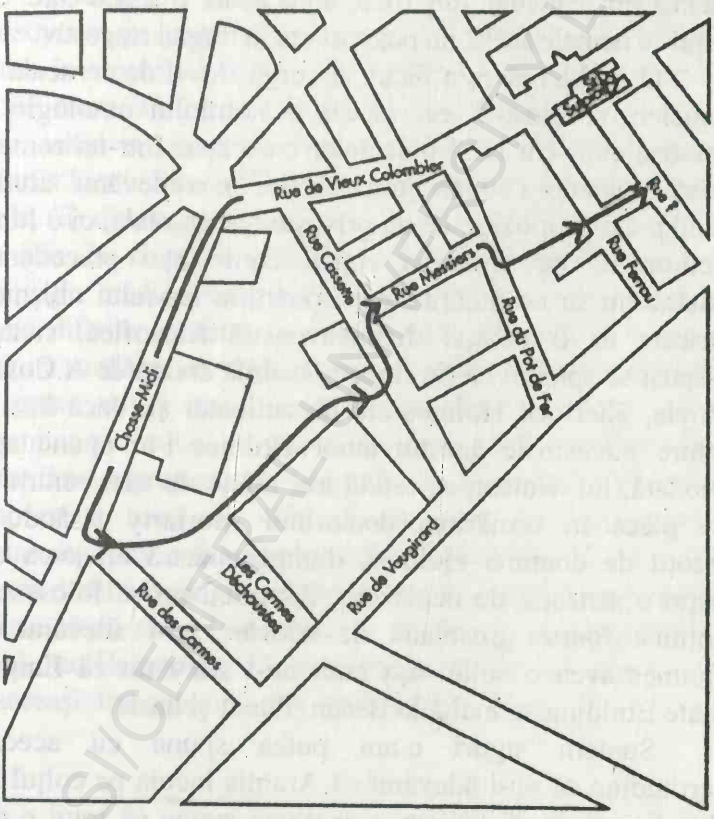

FIGURA 13

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dumas, cu toate că ştia până şi faptul că Rue du Cherche Midi se numea pe atunci Chasse-Midi, s-a înşelat în ce priveşte Rue Servandoni. Nu-i cine ştie ce, în caz că faptul l-ar privi doar pe Monsieur Dumas, autor empiric. Însă acum textul ne stă în faţă, iar noi, ca cititori ascultători, trebuie să-i urmăm instrucţiunile, şi ne găsim într-un Paris cu totul real, asemănător Parisului din 1625, unde apare o stradă care, cel puţin cu numele acela, nu putea exista în timpul respectiv.

O problemă ce a făcut să curgă fluvii de cerneală la logicieni şi filosofi, este aceea a statutului ontologic al personajelor, cât şi al obiectelor care apar într-un roman, precum şi a ceea ce înseamnă să spui "*p* e adevărat" atunci când *p* e o propoziţie ce nu priveşte lumea reală, ci o lume ficţională. Dar chiar în cursul conferinţei precedente, hotărâsem să ne menţinem pe poziţiile sensului obişnuit. Oricare ar fi poziţia dumneavoastră filosofică, sunteţi dispuşi să spuneţi că, în lumea posibilă creată de A.Conan Doyle, Sherlock Holmes era un celibatar şi, dacă în una dintre povestirile acestui autor Holmes i-ar spune aşa, deodată, lui Watson să reţină trei bilete de tren pentru că va pleca în urmărirea doctorului Moriarty lăsându-se însoţit de doamna Holmes, dumneavoastră aţi avea cel puţin o senzaţie de neplăcere. Permiteţi-mi să folosesc o noţiune foarte grosolană de adevăr: nu-i adevărat că Holmes avea o soţie, aşa cum nu-i adevărat că Empire State Building se înalţă la Berlin. Punct şi basta.

Suntem siguri c-am putea spune cu aceeaşi certitudine că nu-i adevărat că Aramis locuia pe colţul lui Rue Servandoni? Firește, s-ar putea spune că totul e din nou la locul său din punct de vedere ontologic dacă afirmăm că e adevărat că – în lumea posibilă din *Cei trei muschetari* – Aramis locuia pe colţul unei străzi X, şi că

numai dintr-o greşeală a autorului empiric strada aceea a fost numită Servandoni, pe când ea se numea probabil în alt fel. Donnellan[58] ne-a convins că, dacă eu cred şi susţin (din greşeală) că Jones este asasinul lui Smith, atunci când vorbesc de asasinul lui Smith vreau fără îndoială să-l indic pe Jones, chiar dacă Jones este nevinovat.

Însă lucrul e mai complicat de atât. Unde se afla Rue des Fossoyeurs, pe care locuia d'Artagnan? Poftim, această stradă exista în secolul al XVII-lea şi astăzi nu mai există dintr-un motiv foarte simplu: vechea Rue des Fossoyeurs era aceea care astăzi se numeşte Rue Servandoni. Prin urmare (i) Aramis locuia într-un loc care în 1652 nu exista cu numele acela, (ii) d'Artagnan locuia pe aceeaşi stradă cu Aramis fără s-o ştie, ba chiar se afla într-o situaţie destul de curioasă ontologic: credea că existau în lumea lui două străzi cu două nume diferite, în timp ce – în Parisul din 1625 – exista o singură stradă cu un singur nume. Am putea spune că o eroare de genul acesta nu e neverosimilă: timp de multe secole omenirea a crezut că existau două insule, Ceylon şi Taprobane, şi tot două reprezentau şi geografii din secolul al XVI-lea, în timp ce pe urmă s-a aflat că era vorba de o interpretare fantasmagorică a descrierilor unor călători diferiţi, iar insulă nu era decât una singură. Timp de secole omenirea a crezut că existau două stele, Luceafărul de dimineaţă şi Luceafărul de seară, sau Hesperos şi Phosphoros, în timp ce e vorba de una şi aceeaşi stea, care nu-i alta decât Venus.

---

[58] Keith S.Donnellan, *Riferimento e descrizioni definite* [*Referinţe şi descrieri definite*], în A. Bonomi, sub îngrijirea, *La Struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1973, pp.225-248.

Dar nu e vorba de aceeaşi situaţie la d'Artagnan. Noi, cei de pe pământ, observăm de departe două entităţi, Hesperos şi Phosphoros, şi în două momente diferite ale zilei, şi e de înţeles că noi putem crede că-i vorba de două stele diferite. Dar dacă noi am fi locuitori ai lui Phosphoros, nu am putea crede în existenţa lui Hesperos pentru că nu l-ar fi văzut nimeni strălucind pe cer. Problema lui Hesperos şi Phosphoros exista pentru Frege şi există pentru filosofii de pe pământ, dar nu există pentru filosofii phosphorici, în caz că ei ar exista.

Dumas, ca autor empiric, care a comis evident o eroare, se găsea în situaţia filosofilor tereştri. Însă d'Artagnan, în lumea lui posibilă, se afla în situaţia filosofilor phosphorici. Dacă se afla pe strada pe care astăzi o numim Servandoni, trebuia să ştie că se afla pe Rue des Fossoyeurs, strada pe care locuia el, şi prin urmare, cum putea crede că aceea era o altă stradă, şi anume cea pe care locuia Aramis?

Dacă *Cei trei muschetari* ar fi un roman ştiinţifico-fantastic, sau un exemplu de naraţiune autocontradictorie, n-ar exista probleme. Eu pot foarte bine să scriu povestea unui explorator spaţial care pleacă la 1 ianuarie 2001 de pe Hesperos şi ajunge pe Phosphoros la 1 ianuarie 1999. Explicaţiile ar putea fi diverse. De exemplu, povestirea mea ar putea susţine că există lumi paralele temporal, defazate cu doi ani una faţă de cealaltă, una în care steaua se numeşte Hesperos şi locuitorii ei sunt în număr de un million, toţi au ochii albaştri, iar regii lor se numesc Stan Laurel, şi cealaltă în care steaua e numită Phosphoros, locuitorii sunt 999.999 (în această republică Stan Laurel nu există) şi sunt aceiaşi de pe Hesperos (aceleaşi nume, aceleaşi proprietăţi, aceeaşi istorie individuală, aceleaşi relaţii de rudenie). Sau aş putea să-mi imaginez că

navigatorul spațial călătorește în sensul invers al timpului și că ajunge într-un Hesperos al trecutului, când acesta se chema încă Phosphoros, exact cu o jumătate de oră mai înainte ca locuitorii să decidă să schimbe numele planetei.

Dar una dintre stipulările fundamentale ale oricărui roman istoric este ca, oricâte personaje imaginare ar introduce autorul în povestire, tot restul trebuie să corespundă mai mult sau mai puțin cu ceea ce se întâmpla în epoca aceea în lumea reală.

O bună soluționare a acestei încurcături a noastre ar putea fi următoarea: deoarece unii istorici ai Parisului au avansat ipoteza că, cel puțin în 1636, Rue de Fossoyeurs, acolo unde ar fi astăzi traversată de Rue du Canivet, devenea Rue du Pied de Biche, d'Artagnan locuia în Rue des Fossoyeurs, Aramis în Rue du Pied de Biche, și d'Artagnan, care considera cele două străzi ca fiind diferite, pentru că aveau nume diferite, știa că locuiește pe o stradă care era practic continuarea celei a lui Aramis, iar printr-o banală eroare credea că cea a lui Aramis se numea, în loc de Rue du Pied de Biche, Rue Servandoni. De ce nu? Poate că și cunoscuse la Paris un florentin cu numele Servandoni, străbunic al arhitectului de la Saint-Sulpice, iar memoria îi jucase o festă.

Însă textul romanului *Cei trei muschetari* nu se spune că d'Artagnan ajunsese la strada pe care o "credea" el a fi chiar Servandoni. Textul ne spune că d'Artagnan ajunsese la strada pe care *cititorul* trebuie s-o considere cu adevărat Rue Servandoni.

Cum să ieșim din această foarte jenantă situație? Acceptând ideea că până acum eu am făcut caricatura disputelor asupra ontologiei personajelor narative, pentru că, într-adevăr, ceea ce ne interesează nu e ontologia lumilor posibile și a locuitorilor lor (problemă respectabilă

în disputele de logică modală), ci *poziția cititorului.*

Faptul că Holmes nu era însurat îl știm din acel text reprezentat de corpusul povestirilor despre el. Însă faptul că Rue Servandoni nu putea exista în 1625 îl știm din Enciclopedie, sau, cu alte cuvinte, dintr-o irelevantă bârfă istorică ce n-are nimic de a face cu povestirea relatată de Dumas. Dacă vă gândiți bine, e aceeași problemă ca și cea cu lupul din *Scufița Roșie.* Faptul că lupii nu vorbesc îl știm pe baza experienței noastre de cititor empiric, dar ca cititor-model trebuie să acceptăm să ne mișcăm într-o lume în care lupii vorbesc. Așa că, dacă acceptăm că în pădure lupii vorbesc, de ce n-am putea accepta că în Parisul din 1625 exista Rue Servandoni? Și, în realitate, chiar asta și facem, și tot asta veți continua să faceți, dacă veți reciti *Cei trei muschetari*, și după dezvăluirea mea.

În *Limitele interpretării* am insistat asupra deosebirii între a *interpreta* și a *utiliza* un text. Azi am "utilizat" *Cei trei muschetari* pentru a-mi procura o aventură în lumea istoriei și a erudiției. În realitate, vă mărturisesc că m-am distrat foarte mult parcurgând la Paris toate străzile pe care le numește Dumas și consultând vechi planuri din secolul al XVII-lea, toate, de altfel, foarte imprecise. Cu un text narativ se poate face tot ce vrem, iar eu m-am distrat jucând rolul cititorului paranoic și controlând dacă Parisul din secolul al XVII-lea corespundea sau nu cu cel descris de Dumas.

Însă făcând astfel, eu nu m-am comportat ca un cititor model, și nici ca un cititor empiric normal. Ca să știm cine era Servandoni, e nevoie de o bună cultură artistică, iar pentru a ști că Rue des Fossoyeurs era Rue Servandoni e nevoie de o cultură foarte specializată. E imposibil ca textul lui Dumas, care se prezintă stilistic și narativ ca un roman istoric popular,

să se adreseze unui cititor atât de sofisticat. Aşadar, cititorul model al lui Dumas nu e obligat să cunoască amănuntul irrelevant că Rue Servandoni se numea în 1625 Rue des Fossoyeurs, şi poate să-şi continue liniştit lectura.

Chestiune rezolvată? Nicidecum. Să presupunem că Dumas l-ar fi făcut pe d'Artagnan să iasă din palatul Tréville în Rue du Vieux Colombier şi l-ar fi pus să se învârtă pe Rue Bonaparte (care există astăzi, e perpendiculară pe Rue du Vieux Colombier şi paralelă cu Rue Férou care în timpul acela se numea Rue du Pot de Fer). A, nu, ar fi prea mult. Ori am arunca cât colo cartea, cu dispreţ, ori am începe din nou s-o citim, crezând că am comis o eroare când ne-am constituit ca cititori model ai unui roman istoric. Nu era vorba, evident, de un roman istoric, ci de un roman ştiinţifico-fantastic, sau de vreuna dintre acele povestiri ce se cheamă ucronii, care se desfăşoară într-un timp istoric amestecat, şi în care Iuliu Cezar se bate în duel cu Napoleon, iar Euclid demonstrează în sfârşit teorema lui Fermat.

De ce n-am accepta ca d'Artagnan să cotească pe strada Bonaparte şi am accepta, în schimb, s-o ia pe strada Servandoni? E limpede: pentru că aproape toată lumea ştie că era imposibil ca în Parisul secolului al XVII-lea să existe o Rue Bonaparte, în timp ce foarte puţini ştiu că nu putea exista strada Servandoni, iar dovada este că nu ştia nici măcar Dumas.

Dar atunci problema noastră nu priveşte ontologia personajelor ce locuiesc lumile narative, ci formaţia enciclopedică a cititorului-model. Cititorul-model prevăzut de *Cei trei muschetari* are curiozitatea şi gustul pentru reconstituirea neerudită, îl cunoaşte pe Bonaparte, are o idee destul de vagă despre deosebirea dintre domnia lui Ludovic al XIII-lea şi aceea a lui Ludovic XIV-lea,

astfel încât autorul îi furnizează multe informații, atât la începutul, cât şi pe parcursul narațiunii, nu înțelege să meargă la arhivele naționale ca să controleze dacă exista cu adevărat în epocă un conte de Rochefort. Trebuie să ştie şi că în epoca lui d'Artagnan fusese deja descoperită America? Textul nu spune şi nici nu lasă să se deducă, dar am putea presupune într-o doară că dacă d'Artagnan l-ar fi întâlnit în strada Servandoni pe Cristofor Columb, cititorul ar trebui să fie uimit. "Ar trebui" – să fie clar: aceasta e doar o ipoteză a mea. Există, desigur, cititori dispuşi să creadă că Columb era un contemporan al lui d'Artagnan, pentru că există cititori pentru care tot ce nu e prezent e "trecut", şi e un trecut foarte vag. Prin urmare, odată ce am spus că textul presupune în persoana cititorului model o enciclopedie de un anumit format, este, cu toate acestea foarte greu de stabilit care ar fi acest format.

Primul exemplu care îmi vine în minte este *Finnegans Wake*, care prevede, cere, pretinde un cititor model dotat cu o competență enciclopedică infinită, superioară celei a autorului empiric James Joyce, un cititor capabil să descopere aluzii şi conexiuni semantice chiar şi acolo unde autorului empiric i-au scăpat. Într-adevăr, textul se adresează unui cititor ideal lovit de o insomnie ideală. Dumas nu se aşteaptă, ba chiar ar fi privit asta cu iritare, la un cititor ca mine, care se duce să controleze unde era Rue des Fossoyeurs: Joyce, în schimb, voia un cititor care, cu toate că pădurea din *Finnegans Wake* este potențal infinită, în aşa fel încât odată intrat nu mai ieşi, să fie cu toate astea capabil să iasă în orice moment din pădure ca să se gândească la alte păduri, la codrul fără sfârşit al culturii universale şi al intertextualității.

Am putea spune că orice text narativ îşi desemnează

un cititor-model de felul ăsta, asemănător cu Funes al lui Borges? Cu siguranță că nu. Nu ne așteptăm de la cititorul *Șcufiței Roșii* ca el să cunoască ceva privitor la Giordano Bruno, dar, în schimb, așteptăm asta de la cititorul lui *Finnegans Wake*. Dar atunci, care este formatul enciclopediei pe care ni-l cere o operă narativă?

Roger C. Schank și Peter G. Childers, în al lor *The Cognitive Computer* [59], ne îngăduie să punem problema dintr-un alt punct de vedere: care este formatul enciclopediei pe care trebuie să i-o dăm unei mașini pentru ca să poată scrie (și deci să înțeleagă, sau să știe să citească) niște fabule esopice?

În programul lor *Tale-Spin*, ei începeau cu o informație enciclopedică minimă. Era vorba să-i spui computerului "cum poate un urs să proiecteze modul de a obține miere" creînd un "cast de personaje și un ansamblu de situații care să se dovedească problematice pentru astfel de personaje".

Inițial Joe Bear îl întreba pe Irving Bird unde putea găsi niște miere și Irving răspundea că "era un stup în stejar". Dar în una dintre primele povestiri generate de computer, Joe Bear se supăra, deoarece considera că Irving nu-i răspunsese. Într-adevăr lipsea din componența enciclopedică a acestuia indicația, care uneori se poate indica – prin metonimie – unde se găsește hrana, menționând nu hrana, ci sursa ei. Proust îl lăuda pe Flaubert pentru că a scris că "Madame Bovary se apropie de șemineu", observând: "nu s-a spus nicidecum că-i era frig". Mai mult, nu s-a spus nicidecum că

---

[59] Roger C. Schank (with Peter G. Childers), *The Cognitive Computer*, Reading, Ma., Addison-Wesley, 1984. (Citatele care urmează se referă la paginile 81-89.

un şemineu produce căldură. În schimb, Schank şi Childers au înţeles că trebuiau să fie mai expliciţi cu un computer, şi i-au furnizat informaţii asupra raportului hrană-sursă. Însă când Irving Bird i-a repetat că era un stup în stejar, Joe Bear "s-a dus la stejar şi a mâncat stupul ». Enciclopedia lui era tot incompletă: se cerea să-i explici deosebirea dintre sursa – ca şi conţinător şi sursă ca obiect în sine, pentru că – amintesc autorii – dacă cuiva îi e foame şi-i spun să caute frigiderul, nu înţeleg că-i spun să mănânce frigiderul, ci să-l deschidă ca să găsească de mâncare; dar dacă asta e limpede pentru o fiinţă omenească, nu-i deloc limpede pentru o maşină.

Un alt incident neprevăzut s-a întâmplat când i s-a spus maşinii cum să folosească anumite mijloace ca să obţină anumite scopuri (de exemplu, "dacă un personaj doreşte un anumit obiect, poate încerca să se tocmească cu posesorul acelui obiect"). Iar de aici a ieşit următoarea poveste:

"Joe Bear era flămând. L-a întrebat pe Irving Bird unde putea găsi nişte miere. Irving a refuzat să-i spună, şi atunci Joe s-a oferit să-i aducă un vierme dacă îi spunea unde se află mierea. Irving a spus că-i de acord, însă Joe nu ştia unde să găsească viermi, şi atunci l-a întrebat pe Irving, care a refuzat să-i spună. Atunci Joe s-a oferit să-i aducă un vierme dacă îi spunea unde putea găsi viermi, iar Irving a fost de acord. Însă Joe nu ştia unde să găsească viermi, şi aşa că l-a întrebat pe Irving, care însă a refuzat să-i spună. Atunci s-a oferit să-i aducă un vierme dacă îi spunea unde anume putea găsi viermi..."

Pentru a evita acest *loop* a fost nevoie să i se spună computerului că un personaj nu putea să-şi propună de două ori acelaşi scop, dacă nu izbutise prima oară, ci

trebuie să caute o altă soluție, diferită. Dar și această instrucțiune a creat probleme pentru că a interacționat prost cu informații de după aceea, cum ar fi "dacă un personaj e flămând și vede hrană, vrea să o mănânce", sau "dacă un personaj caută să obțină hrană și nu izbutește, se înfurie". Să vedem ce a produs mașina în acest caz.

Bill Vulpea îl vede pe Henry Corbul cu o bucată de caș în cioc, Bill e flămând, vrea cașul, și de aceea îl convinge pe Henry să cânte. Henry deschide gura și cașul cade jos. Odată ce cașul e pe jos, Bill îl vede și din nou îl dorește. Însă computerul a fost instruit asupra faptului că nu-i nevoie să-i atribui de două ori același scop unui personaj, așa că Bill nu reușește să-și astâmpere foamea și se înfurie. Lăsăm la o parte ce i se întâmplă lui Bill. Dar ce anume se petrece cu corbul?

Henry Corbul văzu cașul pe jos, i se făcu foame, dar știa că el este proprietarul cașului. Vru să fie cinstit cu el însuși și se hotărî să nu se înșele pentru a obține cașul. Nu voia să se înșele pe sine, nu voia nici măcar să intre în competiție cu sine însuși, și pe deasupra își dădea seama și de faptul că se afla în avantaj față de sine, așa că refuză să-și cedeze cașul lui însuși. Nu vedea nici un motiv să-și cedeze cașul lui însuși [căci dacă ar fi făcut asta, ar fi pierdut cașul] așa că-și oferi să-și aducă lui însuși un vierme dacă și-ar fi cedat cașul. Asta i se păru OK, dar el nu știa unde să găsească viermi. Așa că-și spuse lui însuși: "Henry, știi unde se găsesc viermi?" Dar evident că nu știa și atunci hotărî... [se deschide un alt loop*]*

E adevărat că-i nevoie să cunoști multe lucruri ca să citești o poveste. Dar oricât de multe au trebuit Schank și Childers să-l învețe pe computerul lor, cu siguranță că n-au

fost obligați să-i spună unde se află strada Servandoni. Lumea lui Joe Bear rămâne o lume mică.

A citi o operă de ficțiune înseamnă a face o conjectură asupra criteriilor de economie care guvernează lumea ficțională. Regula nu există, sau, altfel spus, ca în orice cerc hermeneutic, trebuie să fie presupusă în chiar momentul în care încercăm să o introducem pe baza textului. De aceea, a citi e un pariu. Pariem că o să fim fideli sugestiilor unei voci care nu ne spune explicit ce anume ne sugerează.

Să ne întoarcem la Dumas, și să încercăm să-l citim ca un cititor care a fost educat de *Finnegans Wake* și care, prin urmare, se simte autorizat să găsească peste tot chei date prin aluzii și scurt-circuitări semantice. Să încercăm să ne imaginăm o lectură "suspicioasă" a Celor trei muschetari.

S-ar putea pune ipoteza că aluzia la Rue Servandoni nu era o eroare, ci un indiciu. Dumas diseminase "urma" aceea la "marginile" textului; voia să ne facă să înțelegem că orice text de ficțiune conține o contradicție fundamentală prin însuși faptul că încearcă cu disperare să facă să coincidă o lume fictivă cu o lume reală. Dumas voia să demonstreze că orice ficțiune e autocontradictorie. Titlul capitolului, "Se încurcă ițele", nu se referea numai la iubirile lui d'Artagnan sau ale reginei, ci la natura însăși a narativității.

Dar aici intră în joc criteriul economiei. Am spus că Nerval voia ca noi să reconstituim fabula, și că putem spune asta pentru că textul lui *Sylvie* prezintă o abundență notabilă de semnale temporale. E greu de presupus că aceste semnale sunt întâmplătoare, și că este întâmplător că unica dată precisă din roman apare tocmai la sfârșit, cu scopul de a ne face să recitim totul ca să regăsim succesiunea fabulei pe care naratorul o pierduse, iar noi nu o identificasem deloc.

Dar semnalele temporale cu care Nerval îşi presară textul se găsesc toate în nişte noduri relevante ale subiectului, exact în momentele în care cititorul e invitat să efectueze salturi înapoi în timp, să părăsească prezentul narativ pentru a pătrunde într-o altă porţiune de trecut. Sunt un fel de palide semnale de semafor presărate în ceaţă.

În schimb, cine s-ar duce să vâneze anacronisme la Dumas, ar găsi probabil multe, însă toate în poziţie foarte puţin strategică. Toată construcţia textuală, asupra căreia se precipită vocea narantă în episodul în care este menţionată strada Servandoni, se învârte în jurul gelozie lui d'Artagnan, a cărui dramă nu s-ar schimba nici dacă el ar fi parcurs alte străzi. E adevărat că criticul educat la şcoala suspiciunii ar putea observa că întreg capitolul se desfăşoară în jurul unei confuzii asupra identităţii persoanelor: mai întâi se vede o umbră, apoi e identificată cu Madame Bonacieux, apoi ea vorbeşte cu cineva pe care d'Artagnan îl crede Aramis, apoi se descoperă că acel cineva era o femeie, în fine Madame Bonacieux pleacă însoţită de cineva pe care d'Artagnan îl crede a fi ori Aramis, ori tot vreun amant al doamnei Bonacieux, şi în schimb se va descoperi că e Lordul Buckingham, prin urmare iubitul reginei... De ce să nu credem că amestecul de străzi este intenţionat, şi că funcţionează ca anunţ şi alegorie a schimbării de persoane, şi că există un paralelism subtil între cele două tipuri de echivoc?

Răspunsul este că în tot romanul schimbările de persoană şi jocul descoperirilor şi al identificărilor formează între ele un sistem – aşa cum, pe de altă parte, e ceva obişnuit în romanul popular din secolul al XIX-lea: d'Artagnan recunoaşte tot timpul într-un oarecare necunoscut, aflat în trecere, pe nepoftitul cu faimă proastă din Meung, o crede

necredincioasă pe Madame Bonacieux şi apoi descoperă că e pură ca un înger; Athos o va recunoaşte pe Milady ca fiind Anne de Breuil, pe care cu ani în urmă o luase de soţie, descoperind mai apoi că era o criminală; Milady va recunoaşte în călăul din Lille pe fratele omului pe care-l ruinase; şi aşa mai departe. În schimb, anacronismul care priveşte Rue Servandoni nu e urmat de nici o dezvăluire. Aramis va continua să locuiască pe strada aceea inexistentă pe tot timpul romanului, şi chiar după aceea. Dacă acceptăm regulile romanului de capă şi spadă din secolul al XIX-lea, Rue Servandoni devine o fundătură.

Până acum am făcut experimente mentale distractive, întrebându-ne ce s-ar fi întâmplat dacă Nerval ne-ar fi spus că trăsura nu era trasă de nici un cal, dacă Rex Stout ar fi plasat Alexanderplatz la New York, dacă Dumas l-ar fi făcut pe d'Artagnan să o ia pe strada Bonaparte. Ne-am distrat noi, e drept, cum fac câteodată filosofii, dar nu trebuie să uităm că Nerval n-a spus niciodată că trăsura era fără cal, Stout nu a pus Alexanderplatz la New York, iar Dumas nu l-a pus nicidecum pe d'Artagnan să cotească pe Strada Bonaparte.

Competenţa enciclopedică cerută cititorului (acele limite puse întinderii fără sfârşit a Enciclopediei Maximale pe care nimeni dintre noi nu o va poseda vreodată) e circumscrisă de text. Probabil că un cititor-model al lui Dumas ar trebui să ştie că Napoleon Bonaparte nu putea avea o stradă cu numele său în 1625, şi într-adevăr Dumas nu comite această eroare. Probabil că acelaşi cititor nu e obligat să ştie cine a fost Servandoni, iar Dumas îşi poate permite să-l pomenească unde nu trebuie. Un text ficţional sugerează unele competenţe pe care cititorul ar trebui să le aibă, pe altele le instituie, iar pentru restul rămâne în vag, dar cu siguranţă că nu ne impune să explorăm întreaga Enciclopedie

Maximală.

Care anume este formatul Enciclopediei cerute cititorului, asta rămâne o materie ipotetică. A descoperi aceasta, înseamnă a descoperi strategia autorului-model, care nu este *una* dintre figurile din covor despre care vorbește nuvela cu acest titlu a lui Henry James, ci regula cu ajutorul căreia pot fi identificate *multe* "figuri" în covorul narativ.

Care-i morala acestei chestiuni? Aceea că textele ficționale vin în ajutorul puținătății noastre metafizice. Noi trăim în marele labirint al lumii, mai vast și mai complex decât pădurea din *Scufița Roșie*, căreia nu numai că nu i-am identificat toate cărările, dar nici nu reușim să-i exprimăm desenul total. În speranța că există niște reguli ale jocului, omenirea de-a lungul mileniilor și-a pus problema dacă acest labirint avea vreun autor, sau mai mulți autori. Și s-a gândit la Dumnezeu, sau la Zei, ca la niște autori empirici, ca la niște naratori, sau ca la un autor-model. Despre o divinitate empirică ne întrebăm cum este, dacă are barbă, dacă este un El, o Ea, un Acesta; dacă trăiește în ceruri sau pe vârful Olimpului; dacă-i născut sau există dintotdeauna, și până și (în zilele noastre) dacă a murit, precum Marx și Freud. O divinitate-Narator a fost căutată peste tot, în viscerele animalelor, în zborul păsărilor, în rugul aprins și în prima frază din cele Zece Porunci. Însă unii, bineînțeles filosofii, dar și multe religii, l-au căutat ca Regulă a Jocului, ca acea Lege care face (sau care într-o bună zi va face) labirintul lumii cu putință de parcurs și de înțeles. În acest caz divinitatea este ceva pe care noi trebuie să-l descoperim în momentul însuși în care descoperim de ce ne aflăm în acest labirint, sau cel puțin ghicim cum anume ni se cere să-l parcurgem.

Cândva am scris (*Postille al "Nome della rosa" – Note la "Numele trandafirului"*) că ne plac romanele polițiste

pentru că pun aceeaşi întrebare pe care şi-o pun filosofiile şi religiile: *"Whodunnit?"* Cine a fost? Dar asta e metafizică pentru cititorul de primul nivel. Cititorul de-al doilea nivel se întreabă mai mult: cum trebuie să identific (prin conjectură) sau, de-a dreptul, cum trebuie să construiesc autorul-model pentru ca lectura mea să aibă un sens? Stephen Dedalus se întreba dacă un om care ciopleşte la întâmplare un trunchi de lemn făcând să iasă din el, fără să vrea, imaginea unei vaci, a creat o operă de artă. Astăzi, după poetica lui *objet trouvé* sau a lui *ready made*, noi cunoaştem răspunsul: este o operă de artă dacă reuşim să ne închipuim în spatele acelei forme întâmplătoare strategia formativă a unui autor. Dar e un caz extrem care exprimă de minune nexul indispensabil, dialectica dintre autor şi cititor-model care trebuie să se realizeze în orice act de lectură.

Prin această dialectică noi răspundem la acea invitaţie a oracolului de la Delphi, "Cunoaşte-te pe tine însuţi". Şi fiindcă, după spusa lui Heraclit, "Zeul al cărui oracol este la Delphi, nu vorbeşte nici nu ascunde, ci face semn", această cunoaştere rămâne nelimitată pentru că ia forma unei interogări continue.

Şi totuşi această interogare, deşi e potenţial infinită, ajunge să fie limitată de formatul redus al Enciclopediei cerute de o operă de ficţiune, în schimb nu suntem deloc siguri că lumea reală, cu toate posibilele ei replici infinite, este finită şi ilimitată sau infinită şi limitată.

Dar mai există un motiv pentru care naraţiunea ne face să ne simţim în largul nostru comparativ cu realitatea. Este o regulă de aur pentru orice criptoanalist de coduri secrete, aceea că orice mesaj poate fi descifrat cu condiţia să se ştie că e vorba de un mesaj. Problema cu lumea reală e aceea că ne întrebăm de milenii dacă există vreun mesaj

şi dacă acest mesaj are un sens. Într-un univers narativ noi ştim la sigur că el constituie un mesaj şi că o autoritate auctorială stă în spatele lui, ca origine a lui şi ca ansamblu de instrucţiuni pentru lectură.

Astfel, căutarea, din partea noastră, a autorului-model este *Ersatz*-ul unei alte imagini, aceea a unui Tată, care se pierde în ceaţa infinitului, fapt pentru care nu contenim niciodată a ne întreba de ce există Fiinţă mai curând decât Nimic.

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

6.

PROTOCOALE FICTIVE

Dacă lumile narrative sunt atât de confortabile, atunci de ce să nu încercăm să citim însăşi lumea reală ca pe un roman? Sau, altfel spus, dacă lumile ficţiunii narative sunt atât de mici şi de înşelător confortabile, de ce să nu încercăm să construim lumi narative care să fie complexe, contradictorii şi provocatoare ca lumea reală?

Permiteţi-mi să răspund imediat la cea de a doua întrebare. Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce au făcut exact acest lucru. Şi Nerval, firește. Când eu scriam despre "opere deschise", mă gândeam exact la nişte opere literare care înţelegeau să pară ambigui ca viaţa însăşi. E adevărat că în *Sylvie* suntem siguri că Adrienne a murit cu adevărat în 1832, în timp ce nu suntem tot atât de siguri că Napoleon a murit în 1821 – cine ştie, poate că a fost salvat în insula Sf. Elena de către Julien Sorel, lăsându-şi acolo o sosie, şi şi-a petrecut ultimii ani de viaţă la Loisy, sub numele Père Dodu, şi că acolo l-a întâlnit Naratorul în 1830. Totuşi, pentru tot restul acţiunii din *Sylvie*, jocul ambiguu dintre viaţă şi vis, dintre trecut şi prezent e mai asemănător incertitudinii ce domină viaţa noastră cotidiană decât acelei frumoase siguranţe cu care Scarlett O'Hara ştia că "mâine este o altă zi".

Să trecem acum la prima întrebare. În *Opera deschisă*,

comentând strategia filmărilor televizate în direct, ce încadrează un flux de evenimente fortuite cu ajutorul structurilor narrative, observăm că viața e cu siguranță mai asemănătoare cu *Ulysses* decât cu *Cei trei muschetari* și, cu toate acestea, noi suntem înclinați s-o citim ca și cum ar fi o povestire de Dumas și nu ca și cum ar fi o povestire de Joyce[60].

Personajul meu, Jacopo Belbo, în *Pendulul lui Foucault*, pare de acord cu această opinie, atunci când spune:

Credeam că un dandy adevărat n-ar fi făcut niciodată dragoste cu Scarlett O'Hara și nici măcar cu Constance Bonacieux, sau cu Perla lui Labuan. Eu cu foileonul mă jucam, ca să mă plimb nițel în afara vieții. Îmi dădea siguranță, pentru că-mi promitea intangibilul. Dar nu-i așa... Avea dreptate Proust: viața-i reprezentată mai bine de muzica proastă decât de o Missa Solemnis. Arta ne ia peste picior și ne încurajează, ne face să vedem lumea așa cum artiștii ar voi să fie. Foiletonul se preface că glumește, însă lumea ne face s-o vedem așa cum este, sau cel puțin așa cum va fi. Femeile seamănă mai mult cu Milady decât cu Lucia Mondella, Fu Manchu e mai adevărat decât Nathan Înțeleptul, iar istoria e mai asemănătoare cu cea povestită de Sue decât cu cea proiectată de Hegel.[61]

O observație amară, desigur, făcută de un personaj dezamăgit. Dar surprinde destul de bine tendința noastră de a pricepe ce anume se petrece în termenii a ceea ce Barthes,

---

[60] *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p.204, nota 16.

[61] *Op. cit.*, Milano, Bompiani, 1988, p. 389.

numea un *texte lisible*. Şi pentru că ficţiunea narativă pare mai confortabilă decât realitatea, să încercăm s-o interpretăm pe aceasta din urmă ca şi cum ar fi ficţiune narativă.

În cursul acestei ultime conferinţe voi încerca să mă opresc asupra unor câteva cazuri în care suntem înclinaţi să amestecăm ficţiune şi realitate şi să citim realitatea ca şi cum ar fi ficţiune, iar ficţiunea ca şi cum ar fi realitate. Unele dintre aceste practici aducătoare de confuzii sunt plăcute şi inocente, altele sunt cu totul necesare, iar altele, iarăşi, îngrijorătoare.

În 1934, Carlo Emilio Gadda publicase, într-un ziar, un articol, "Dimineaţă la abatoare". Era vorba de descrierea abatorului din Milano, însă cum Gadda era un mare scriitor, articolul acela apărea şi ca un bun exemplu de naraţiune. Recent, Andrea Bonomi [62] a propus un interesant experiment mental. Să ne închipuim că articolul (rămas inedit) n-ar menţiona deloc oraşul Milano, ci ar vorbi pur şi simplu de "acest oraş" şi că un cercetător i-ar găsi exemplarul, pe care-l consideră unicul existent, printre hârtiile inedite ale lui Gadda. Cercetătorul citeşte, şi nu ştie dacă-i vorba de descrierea unui fragment din lumea noastră sau de ficţiune. Nu se întreabă, astfel, dacă afirmaţiile conţinute în text sunt adevărate, ci se bucură reconstituind un univers, cel al abatoarelor dintr-un oraş oarecare, chiar dacă acest oraş nu există. Mai târziu cercetătorul descoperă că o altă copie a articolului există la arhiva abatorului din Milano, iar copia poartă pe margine o adnotare a directorului abatorului, care, cu mulţi ani în urmă, scrisese: "descriere minuţioasă şi absolut exactă". Deci textul lui Gadda vorbea acolo despre un abator

[62] Andrea Bonomi, *Lo spirito della narrazione*, Milano, Bompiani, 1994, cap.4.

existent, era un articol jurnalistic, un reportaj, ce trebuia judecat după veridicitatea lui, după felul în care corespundea unei stări de lucruri ce se adevereşte sau se adeverea în lumea în care trăim. Argumentul lui Bonomi este că, chiar schimbându-şi opinia asupra naturii acelui text, cercetătorul nu are nevoie să-l recitească. Lumea descrisă, indivizii care o locuiesc, proprietăţile lor, sunt aceleaşi; pur şi simplu cercetătorul acum "proiectează" reprezentarea aceea asupra realităţii. Comentariul lui Bonomi este: "pentru ca un conţinut al unui rezumat care descrie o anumită stare de lucruri să fie receptat, nu e necesar ca acelui conţinut să-i fie aplicabile categoriile adevărului şi ale falsului".

Aceasta nu este doar o afirmaţie de pur bun-simţ. În realitate, noi suntem înclinaţi să credem că, atunci când cineva ne povesteşte că s-au petrecut anumite fapte, instinctiv ne punem într-o situaţie de alertă pentru că ne însuşim idee că cel care vorbeşte sau scrie vrea să spună adevărul şi deci ne dăm osteneala să apreciem ca adevărat sau fals ceea ce ascultăm. Şi, invers, considerăm că numai în cazuri aparte, atunci când apare un semnal de ficţiune, noi suspendăm incredulitatea şi ne pregătim să intrăm într-o altă lume. În schimb, experimentul mental făcut pe Gadda dovedeşte că atunci când ne găsim în faţa unei serii de propoziţii care povestesc ceea ce i s-a întâmplat cuiva în cutare loc, punct cu punct, noi colaborăm la construirea unui univers care să aibă un soi de coerenţă internă, şi numai după aceea decidem dacă trebuie să înţelegem acele propoziţii ca fiind descrierea universului real a unei lumi imaginare.

Asta ne impune să reexaminăm o distincţie întâlnită destul de usual la teoreticienii textului, aceea dintre

narativa naturală şi *narativa artificială*[63]. Avem narativă naturală atunci când povestim o succesiune de fapte realmente petrecute, despre care locutorul crede că s-au întâmplat, sau vrea să facă să se creadă (minţind) că realmente s-au întâmplat. Deci este narativă naturală povestea pe care aş putea eu s-o spun despre ce mi s-a întâmplat ieri, o ştire de ziar sau *Istoria regatului Neapole*, întreagă, a lui Benedetto Croce. Narativa artificială ar fi reprezentată de ficţiunea narativă, care doar se preface, aşa cum s-a spus, că spune adevărul, sau înţelege să spună adevărul în cadrul unui univers de discurs ficţional.

Noi considerăm că se poate recunoaşte narativa artificială din cauza "paratextului', adică a tuturor acelor informaţii care înconjoară textul, de la titlu până la indicaţiile care glăsuiesc pe copertă : "Roman". Câteodată până şi numele autorului are rol de element paratextual: în sensul acesta, în secolul trecut un cititor era sigur că o carte semnată de "Autorul lui Waverley" era fără nici o umbră de îndoială operă de ficţiune. Semnalul ficţional cel mai evident, dintre cele interioare textului, este formula introductivă "a fost odată..."

Şi totuşi, toată chestiunea asta nu-i aşa de clară. Incidentul istoric provocat de Orson Welles, în 1940, prin transmisiunea lui falsă despre invazia marţienilor depindea de faptul că parte din ascultători credea că o ştire dată la radio era un exemplu de narativă naturală, în timp ce Welles considera că le-a furnizat ascultătorilor suficiente semnale de ficţionalitate. Însă mulţi ascultători interveniseră pe recepţie după începerea transmisiunii, alţii

[63] Cf., de exemplu, Theun van Dijk, "Action, Action Description and Narrative", *Poetics*, 5, 1974, pp. 287-338.

nu înțeleseseră semnalele de ficționalitate și *proiectaseră* conținutul transmisiunii asupra lumii reale.

Prietenul meu Giorgio Celli, scriitor dar și profesor de entomologie, a scris odată o povestire despre o crimă perfectă, și atât el cât și eu eram protagoniștii acestei povestiri. Personajul Celli introdusese în tubul de pastă de dinți al personajului Eco o substanță chimică ce atrage sexual viespea; Eco se spălase pe dinți înainte de a se culca, și substanța, rămasă în suficientă cantitate pe buze, atrăsese roiuri de viespi excitate pe fața lui, cu efecte mortale. Povestirea a fost publicată pe pagina a treia a cotidianului bolognez *Il resto del carlino*. Trebuie să știți că pagina a treia, era de regulă dedicată culturii, iar articolul denumit "elzevir", acela din stânga, putea fi ori o recenzie, ori un scurt eseu, sau chiar o povestire. Povestirea lui Celli a apărut ca elzevir cu titlul "Cum l-am ucis pe Umberto Eco". Redactorii cotidianului considerau, evident, că cititorii știau că tot ce apare într-un jurnal trebuie luat în serios, cu excepția elzevirului, care trebuie sau care poate fi înțeles ca exemplu de narativă artificială.

Însă în dimineața aceea când am intrat în barul de lângă casă ca să-mi iau cafeaua, am fost primit cu manifestări de bucurie și de ușurare de către barmani, care crezuseră că Celli mă omorâse cu adevărat. Am atribuit incidentul faptului că acele persoane n-aveau o cultură suficientă pentru a recunoaște convențiile jurnalistice; dar ceva mai târziu l-am întâlnit pe decanul meu, persoană cultă și care cunoaște destul de bine aceste convenții, și acesta mi-a spus că, în dimineața aceea, deschizând ziarul avusese o tresărire. O tresărire de scurtă durată, dar timp de un moment titlul acela, într-un ziar, care prin definiție

narează evenimente realmente petrecute, i se păruse că se referea la o ştire reală.

Am putea spune, şi s-a şi spus, că narativa artificială este structural mai complexă decât aceea naturală, însă orice sforţare de a determina diferenţe structurale între narativa naturală şi cea artificială de obicei poate fi falsificată de o serie de exemple. Dacă suntem de acord că în ficţiunea narativă există personaje care săvârşesc sau suportă acţiuni în cursul unor evenimente, şi că aceste acţiuni transformă situaţia unui personaj de la o stare iniţială la o stare finală, această cerinţă se aplică şi povestirii, serioase şi adevărate, "ieri seară eram mort de foame, m-am dus şi am cinat, am mâncat *steak an lobster*, iar după aceea m-am simţit foarte bine"[64]. Dacă se adaugă că aceste acţiuni trebuie să fie grele şi să comporte o alegere dramatică şi neaşteptată, sunt sigur că Jerome K. Jerome ar fi ştiut să ne povestească foarte dramatic neliniştea care-l cuprinsese în faţa dificilei opţiuni între friptură şi langustă, şi modul genial în care a rezolvat această dramă. Nici măcar nu putem spune că personajele din *Ulysses* se găsesc în faţa unor opţiuni mai dramatice decât cele pe care trebuie să le facem în viaţa de zi cu zi. Şi nici preceptele aristotelice (ca personajul să nu fie nici mai bun nici mai rău decât noi, să sufere modificări rapide de soartă, peripeţii şi agniţiuni, ca acţiunea să ajungă la un punct culminant căruia să-i urmeze catharsisul) nu sunt suficiente pentru a defini o ficţiune narativă, deoarece şi multe dintre

[64] *Steak and Lobster*, friptură şi langustă, e un fel tipic, „de clasă" servit la unele restaurante americane pentru clienţi care vor să se bucure de experienţa de a avea ce-i mai bun, dar la un preţ rezonabil (atât friptura cât şi langusta sunt servite în porţii mai modeste decât de obicei).

Viețile lui Plutarh corespund acestor cerințe.

Ficționalitatea ar părea să fie semnalată de insistența asupra unor detalii neverificabile istoricește, de explorarea unor straturi mentale și afective ale personajului. Însă Barthes, vorbind despre "efectele de realitate" folosite în narativă, cita un pasaj din *Histoire de France* a lui Michelet (V. La revolution, 1869) în care autorul, vorbind despre Charlotte Corday în închisoare, introduce un tipic efect narativ (prin insistența asupra unor amănunte nedocumenabile); "după o oră și jumătate cineva bătu ușor într-o ușă mică ce se găsea la spatele ei...".[65]

Este desigur adevărat că anevoie o narațiune naturală începe cu semnale de ficționalitate; de aceea, în ciuda titlului, e considerată fantastică *Povestea adevărată* a lui Lucian din Samosata care, în al doilea paragraf, lămurește imediat: "am prezentat cu înfățișare de adevăr și de verosimil minciuni fel de fel..." Tot așa, Fielding începe *Tom Jones* atrăgând atenția că prezintă acolo un roman.

Și totuși, adesea ficțiunea narativă începe cu un fals semnal de veridicitate. Să se compare aceste două perechi de începuturi:

Am fost îndemnat de cererile foarte îndreptățite și insistente ale celor mai învățați confrați ai mei...să mă întreb pentru ce în zilele noastre nu se găsește nimeni care să scrie o relatare, sub orice formă literară, ca să transmită altora, ce vor veni după noi, nenumăratele fapte

---

[65] "L'effetto di reale", în *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 151.

ce se petrec atât în bisericile lui Dumnezeu, cât şi în popor, şi care sunt demne de a fi cunoscute.

Măreţia şi galanteria nu s-au arătat nicicând în Franţa cu atâta strălucire ca în ultimii ani de domnie ai lui Henric al II-lea...

Primul este începutul de la *Historia suorum temporum* a lui Rudolf cel Smead, cel de al doilea începutul de la *Prinţesa de Clèves* de Madame de Lafayette, şi trebuie să reţineţi că acesta din urmă continuă pe pagini întregi înainte de a ne putea da seama că e vorba de un roman şi nu de o relatare obiectivă.

Când Cesar a văzut la Roma pe unii străini bogaţi care purtau în braţe căţei sau pui de maimuţă şi-i mângâiau, a întrebat, aşa se spune, dacă nu cumva femeile lor nu făceau copii.

La 16 august 1968 mi-a căzut în mână o carte ieşită de sub pana unui anume Abate Vallet...Cartea, dotată cu informaţii istorice la drept vorbind destul de sărace, afirma că reproduce cu fidelitate un manuscris din secolul al XIV-lea...

Primul, care pare introducerea unei povestiri fantastice, este începutul de la "Viaţa lui Pericle", de Plutarh, pe când al doilea este începutul de la romanul meu *Numele trandafirului.*

Dacă vreodată istorisiri de întâmplări de prin lume, trăite de vreun om oarecare , au fost demne de a fi date

publicității, și acceptate odată ce au fost publicate, editorul crede că este și cazul povestirii de față. Lucrurile de mirare ale vieții acestui om le întrec (așa consideră el) pe toate cele ce au existat...Editorul crede că aceasta e povestea unui fapt așa cum s-a petrecut; și că nu se află într-însa nici o aparență de ficțiune.

Poate că nu vom face un lucru care să nu le fie plac cititorilor noștri dacă vom profita de acest prilej pentru a prezenta o concisă narațiune a vieții celui mai mare rege care, în timpurile moderne, s-a urcat pe un tron în virtutea dreptului ereditar. Ne temem numai că nu va fi cu putință să încapă o povestire așa de lungă și de aventuroasă în limitele pe care trebuie să ni le impunem.

Primul este începutul lui *Robinson Crusoe*, cel de al doilea este începutul studiului lui Macauley despre Frederic cel Mare.

Eu nu pot să încep a-mi depăna viața fără să spun câte ceva despre dragii mei părinți, al căror caracter și fire pline de iubire au înrâurit asupra educației mele și asupra înclinărilor mele trupești.

E ciudat că eu, care sunt prin natura mea potrivnic a vorbi despre mine și despre faptele mele, cu prietenii, într-un ungher al vetrei, pentru a doua oară în viața mea, încep a povesti cedând unui impuls autobiografic.

Primul este începutul *Memoriilor* lui Giuseppe Garibaldi, cel de al doilea e al *Scrisorii purpurii* a lui Hawthorne.

E drept că există semnale de ficționalitate destul de explicite: de exemplu, începutul narațiunii *in medias res*, pornirea ei de la un dialog, insistența imediată asupra unei istorisiri individuale, și nu generale, și mai ales semnale immediate de ironie, ca de exemplu în cazul lui Musil care pornește, în al său *Om fără însușiri* de la o lungă descriere meteorologică, înțesată cu termini tehnici ("Pe Atlantic un minim barometric înainta în direcția orientală în întâmpinarea unui maxim amenințător de deasupra Rusiei, și nu arăta deocamdată vreo tendință de a-l ocoli mutându-se mai la nord..."), continuând așa vreo jumătate de pagină și apoi comentând: "În fine, cu o frază care, cu toate că-i cam învechită, rezumă de minune faptele: era o zi frumoasă de august din anul 1913"[66]. Cu toate acestea, e suficient să găsim o operă de ficțiune care să nu prezinte una dintre aceste caracteristici (și am putea da zeci și zeci de exemple), ca să spunem că nu există un semnal infailibil de ficționalitate – afară doar dacă nu intervin elemente ale paratextului.

Prin urmare, adesea nu ne *decidem să intrăm* într-o lume ficțională: *ne găsim înlăuntrul ei*, iar la un moment dat ne dăm seama și hotărâm că ceea ce ni se întâmplă e un vis. Desigur, așa cum spunea Novalis, "suntem aproape de trezire atunci când visăm că visăm". Dar această stare de semiveghe – care era și aceea în care se găsea naratorul din *Sylvie* – pune multe probleme.

În ficțiunea narativă se amestecă în mod așa de strâns referiri exacte la lumea reală încât, după ce a zăbovit un timp într-un roman și a confundat, cum e și cazul, elemente fantastice și referiri la realitate, cititorul nu

---

[66] *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, p.9.

mai ştie exact unde se află.

Se întâmplă, astfel, unele fenomene bine cunoscute. Primul constă în a proiecta modelul ficţional asupra realităţii, adică, în puţine cuvinte, a crede în existenţa reală a personajelor şi a întâmplărilor fictive. Nu-i de ajuns să citãm exemplul cel mai ilustru, prin care multe personaje au crezut şi cred că Sherlock Holmes a existat realmente; dacă dumneavoastră vizitaţi Dublinul împreună cu cei ce cred în Joyce, vă veţi da seama că la un moment dat este greu, pentru ei ca şi pentru dumneavoastră, să deosebeşti oraşul descris de Joyce de cel real, asta şi pentru că cercetătorii au găsit acum indivizi reali pe care Joyce i-a luat ca model: pe măsură ce înaintaţi de-a lungul canalelor, sau urcaţi la Martello Tower, începeţi să-l confundaţi pe Gogarthy cu Lynch sau cu Cranly şi pe tânărul Joyce cu Stephen Dedalus.

Vorbind despre Nerval, Proust spune că "simţim un fior, atunci când ni se-ntâmplă să citim într-un mers al trenurilor numele de Pontarmé"[67]. După ce a recunoscut în *Sylvie* visul unui vis, iată-l acum visând la acel Valois care există realmente, în speranţa absurdă de a regăsi acolo fata care acum a devenit şi o parte din propriile lui vise.

Luarea în serios a personajelor fictive produce şi narativă intertextuală, în care intrarea – într-un roman sau într-o dramă – a personajului unui alt roman funcţionează aproape ca un semnal de veridicitate: aşa e cazul sfârşitului celui de al doilea act din *Cyrano de Bergerac* al lui Rostand, unde eroul este felicitat de un muschetar, despre care se va spune cu admiraţie că este d'Artagnan. D'Artagnan, cel din ficţiunea dumasiană, devine garanţie

[67] "Gérard de Nerval", în *Contre Sainte-Beuve*, p.181.

de adevăr pentru povestea lui Cyrano – chiar dacă d'Artagnan cel istoric ne e cunoscut cu ajutorul unor mărturii imaginare, în timp ce despre Cyrano cel adevărat cunoaştem foarte multe.

Atunci când personajele fictive pot emigra de la un text la altul asta înseamnă că au câştigat drept de cetăţenie în lumea reală şi s-au eliberat de povestirea care le-a creat. Recent, eu am inventat povestea următoare, încrezându-mă în faptul că de-acum postmodernismul i-a pregătit pe cititori pentru orice depravare metanarativă:

Viena, 1950. Douăzeci de ani au trecut de atunci, însă Sam Spade n-a renunţat la gândul de a pune mâna pe şoimul maltez. Contactul său este acum Harry Lime, şi amândoi stau şi fabulează în vârful roţii din Prater. Coboară şi se duc la Caffe Mozart, unde Sam cântă într-un colţ, la scripcă, "As time goes by". La măsuţa din fund, cu ţigara în colţul buzei lăsate în jos într-o strâmbătură amară, stă Rick. Găsise un semn printre documentele ce i-au fost arătate de Ugarte, şi-i arătă o fotografie a lui Ugarte lui Sam Spade: "Cairo!" murmură investigatorul. Rick continuă: la Paris, atunci când intrase triumfal împreună cu căpitanul Renault în suita lui De Gaulle, aflase de existenţa unei anume Dragon Lady (care probabil îl omorâse pe Robert Jordan în timpul războiului civil spaniol), pe care serviciile secrete o puseseră pe urmele şoimului. Ar trebui să sosească dintr-un moment în altul. Se deschide uşa şi apare o siluetă de femeie. "Ilsa!" – strigă Rick. "Brigid!" – strigă Sam Spade. "Anna Schmidt!"– strigă Lime. "Miss Scarlett!" strigă Sam. "V-aţi întors! Nu-i mai faceţi rău stăpânului meu!"

Din semiîntunericul barului se iveşte figura unui om cu un surâs sarcastic pe buze. E Philip Marlowe. "Să

mergem, Miss Marple", îi spune el femeii, "Părintele Brown ne aşteaptă în Baker Street".

Când anume e uşor să atribuim existenţă reală unui personaj fictiv? Fiţi atenţi că nu aceasta e soarta tuturor personajelor fictive. Asta nu s-a întâmplat cu Gargantua, cu Don Quijote, cu Madame Bovary, cu Long John Silver, cu Lord Jim, cu Popeye (nici cu cel al lui Flaubert, şi nici cu cel din *comic books*). În schimb, s-a întâmplat cu Sherlock Holmes, cu Siddharta şi cu Rick Blaine. Eu consider că viaţa aceasta extratextuală şi intratextuală a personajelor coincide cu fenomenul cultului. De ce un film devine un *cult movie*, de ce un roman sau un poem devin un *cult book*?

Cu câtva timp în urmă, încercând să explic de ce *Casablanca* a devenit obiect de cult, am avansat ipoteza că o condiţie a succesului şi a cultului este structura nehotărâtă a operei. Dar această nestructurare vrea să-nsemne şi posibilitatea de "destructurare". Mă explic îndată. E un fapt cunoscut că filmul *Casablanca* a fost construit zi după zi, fără a se şti cum anume avea să se termine povestea, astfel încât Ingrid Bergman apare acolo atât de fermecător de misterioasă, deoarece, jucând pe platoul de filmare, încă nu ştia care avea să fie bărbatul ce trebuia ales de ea, şi deci le surâdea amândorura cu aceeaşi tandreţe şi ambiguitate. Şi mai ştim că, trebuind să ducă la bun sfârşit o poveste încă incertă, scenariştii şi regizorul au pus în ea toate clişeele din toată istoria cinematografului şi a povestirii, transformând filmul într-un soi de muzeu pentru cinefili. Tocmai de aceea, filmul poate fi utilizat, ca să zicem aşa, în piese demontabile, fiecare dintre ele devenind un citat, un arhetip. O soartă de acelaşi fel a avut *Rocky Horror Picture Show*, operă de cult prin excelenţă, tocmai pentru că e lipsit de formă, şi deci

dezmembrabil şi deformabil la infinit. Dar, într-un studiu celebru, Eliot avansase ideea că acesta a fost şi motivul succesului lui *Hamlet.*

Hamlet ar fi o îmbinare nu de tot reuşită între trei izvoare anterioare diferite în care motivul predominant era cel al răzbunării. Şovăiala se datora acolo dificultăţii de a asasina un rege înconjurat de gărzile sale. Nebunia lui Hamlet reprezenta o încercare, încununată de succes, de a scăpa de bănuieli. Însă Shakespeare doreşte să dezvolte motivul culpei materne şi al efectului ei asupra simţământului fiului, şi nu reuşeşte să impună acest motiv pe materialul "intratabil" al izvoarelor lui. Prin urmare "întârzierea" răzbunării nu e explicată prin motive de necesitate şi de avantaj; iar efectul "nebuniei" nu e de a adormi bănuiala regelui, ci de a o deştepta. Şi probabil că cei mai mulţi au considerat *Hamlet* o operă de artă pentru că au găsit-o interesantă, şi nu invers: nu pentru că era operă de artă au găsit-o interesantă. Este "Mona Lisa" literaturii.[68]

Imensul şi milenarul succes al Bibliei se datorează dislocabilităţii ei, dat fiind că e opera unor autori diferiţi. *Divina Comedie* nu e câtuşi de puţin dezmembrată, dar din cauza complexităţii ei, a numărului de personaje care apar în ea şi a faptelor ce se povestesc acolo (Cer şi Pământ, ca să folosim cuvintele lui Dante însuşi) se dovedeşte dislocabilă în aşa măsură, încât fanaticii ei o folosesc până şi ca rezervă pentru jocuri enigmistice, aşa cum în Evul Mediu era folosit Virgiliu ca manual pentru profeţii şi divinaţii, şi cum avea să fie folosit mai apoi Nostradamus (alt frumos exemplu de succes datorat radicalei şi

[68] T.S.Eliot, *Selected Essays*, cit., p.144, trad. Roberto Sanesi în *Opere 1904-1938*, Milano, Bompiani, pp. 364-365.

interminabilei lui dislocabilităţi, fiindcă *Centuriile* sale pot fi amestecate cum dorim). Însă, dacă Dante e fracturabil, *Decameronul* nu este, fiece nuvelă trebuie luată în integralitatea ei. De unde se vede că faptul de a fi sau nu fracturabil nu depinde de valoarea estetică a operei. *Hamlet* rămâne o operă fascinantă, şi nici Eliot nu ne-a convins că ar iubi-o mai puţin, în schimb cred că puţini ar fi dispuşi să-i atribuie lui *Rocky Horror Picture Show* o mărime shakespeariană. Şi totuşi ambele sunt obiecte de cult, una pentru că e fracturabilă, cealaltă pentru că e aşa de fracturată încât permite orice joc de interacţiune posibil. O pădure, ca să devină un Codru Sacru, trebuie să fie încâlcită precum pădurile Druizilor, şi nu ordonată ca un parc franţuzesc.

Multe sunt deci motivele pentru care o operă de ficţiune poate fi transbordată în viaţă. Însă astăzi trebuie să ne ocupăm şi de o altă problemă, mult mai importantă: şi anume, este vorba de aptitudinea noastră de a construi viaţa ca pe o naraţiune.

Mitul iudaico-creştin al originilor voieşte ca Adam să fie acela care a dat nume lucrurilor. În seculara căutare a unei limbi perfecte [69] s-a încercat să se reconstituie limba lui Adam, care ar fi ştiut să numească lucrurile după natura lor, dar timp de secole s-a considerat că Adam a inventat un nomenclator, adică o listă de *denotatori rigizi*, nume de specii naturale, pentru a atribui un nume "adevărat" cailor, merelor sau stejarilor. Abia în secolul al XVII-lea, Francis Lodwick a avansat ideea că numele originare nu trebuiau să fie de

[69] Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 1993.

substanțe, ci de acțiuni, că adică nu ar fi existat un nume originar pentru cel care bea sau pentru băutură, ci pentru actul de a bea (*to drink*), și că de la schema aceea de acțiune ar fi derivate numele celor ce îndeplinesc acțiunea (*the drinker*), al obiectului (*the drink*), al locului (*the drink-house*), și așa mai departe. Lodwick anticipa astfel ceea ce astăzi se cheamă *gramatica cazurilor* (căreia Kenneth Burke i-a fost un pionier), și potrivit căreia înțelegerea de către noi a unui anumit termen într-un anume context ia forma unei scheme de instrucțiuni care are în vedere un Agent, un Contra-agent, un Scop, și așa mai departe. Pe scurt, noi înțelegem o frază pentru că suntem obișnuiți să gândim o acțiune elementară la care se referă aserțiunea, chiar și atunci când e vorba de indivizi sau de specii naturale.

Găsim o idee de felul acesta în *Cratylos* de Platon: cuvintele nu ar reprezenta lucrurile în ele însele, ci originea sau rezumatul unei acțiuni. Forma genitivă a lui Jupiter este *Diòs* pentru că acest nume originar exprima activitatea fundamentală a zeului zeilor, cu alte cuvinte *dì òn zeon*, cel prin intermediul căruia este dată viața. La fel, om, *anthropos*, e văzut ca o corupere a unei sintagme precedente care însemna "cel care e capabil să reconsidere ceea ce a văzut".

Și astfel vom spune că Adam nu a văzut, să zicem, tigrii ca pe niște exemple individuale ale unui gen natural. El a văzut niște animale, dotate cu anumite proprietăți morfologice, ocupate în anumite tipuri de acțiuni, în actul de a interacționa cu alte animale și cu mediul lor natural. Numai atunci Adam a fost capabil să înțeleagă că subiectul acela, care de obicei făcea ceva contra altor contra-subiecți pentru a-și atinge scopuri, care se arăta în împrejurări de cutare și cutare fel, era doar parte dintr-o

anumită acțiune – acțiunea rămânând inseparabilă de subiect și subiectul fiind parte indispensabilă a acțiunii. Și numai în acest stadiu de cunoaștere a lumii acel subiect "X-în-acțiune" a putut fi botezat *tigru*.

Astăzi în Inteligența Artificială se vorbește de *frames* ca de niște scheme de acțiune (a intra într-un restaurant, a merge la gară pentru a lua un tren, a deschide o umbrelă), pe care, cunoscându-le, un computer este în stare să înțeleagă diferite situații. Dar un psiholog ca Jerome Bruner consideră că și modul nostru normal de a da cont de experiența cotidiană ia forma unei povestiri, și același lucru se petrece și cu Istoria ca *historia rerum gestarum*. Arthur Danto a spus că "istoria spune povești"; Hayden White a vorbit de istoriografie ca "artefact literar". Greimas a fondat întreaga istoriografie semiotică pe un "model actanțial", un fel de schelet narativ ce reprezintă structura profundă a oricărui proces semiotic [70]. Raporturile noastre perceptive funcționează, deoarece acordăm încredere unei povestiri precedente. Nu am percepe deplin un arbore dacă nu am ști (pentru că alții ne-au povestit) că acesta este rodul unei lente creșteri, și nu a apărut de dimineața până seara: această certitudine face și

[70] Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986; Athur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1965; Hayden White, *Metahistory:The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973 (trad.it. *Retorica e storia*, Napoli, Guida, 1978); Jorge Lozano, *El Discurso Historico*, Madrid, Alianza Editorial, 1978 (trad. it. *Il discorso storico*, Palermo, Sellerio, 1991); A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1983 (trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984).

ea parte din "înțelegerea" noastră că acel arbore e un arbore, și nu o floare. Luăm drept sigură o povestire pe care strămoșii noștri ne-au transmis-o, chiar dacă acești strămoși se cheamă, astăzi, oameni de știință.

Nimeni nu trăiește în prezentul imediat: toți legăm între ele lucruri și evenimente cu ajutorul acelui liant al memoriei, personale și colective (fie ea istorie sau mit). Trăim într-o povestire istorică atunci când, spunând "eu", nu punem la îndoială că suntem continuarea naturală a aceluia care (potrivit spusei părinților noștri sau stării civile) s-a născut la o anumită oră dintr-un anumit an în cutare localitate precisă. Și trăind pe baza a două memorii (cea individuală, prin care ne povestim ce anume am făcut ieri, și cea colectivă, prin care ne-au povestit alții când și unde anume s-a născut mama noastră) suntem înclinați adesea să le confundăm, ca și cum despre nașterea mamei noastre (dar, în cele din urmă și despre cea a lui Cezar) am fi avut aceeași experiență *oculară* pe care am avut-o despre cea mai recentă călătorie a noastră.

Această împletire de memorie individuală și colectivă ne *lungește* viața, chiar dacă în sens invers, și ne face să ne joace pe dinaintea ochilor minții o făgăduință de nemurire. A ne bucura de această memorie colectivă cu ajutorul povestirilor celor mai bătrâni sau prin intermediul cărților) ne așează cumva în condiția lui Borges aflat în fața punctului magic Aleph: într-un fel, în decursul vieții noastre noi putem să ne înfiorăm împreună cu Napoleon de o pală de vânt stârnită pe neașteptate dinspre Atlantic pe Sfânta Elena, să ne bucurăm împreună cu Henric al V-lea pentru Victoria de la Azincourt, să suferim împreună cu Cezar pentru trădarea lui Brutus.

Prin urmare e ușor de înțeles de ce ficțiunea narativă

ne fascinează atât de mult. Ne oferă posibilitatea de a exercita fără limite acea facultate pe care noi o folosim atât pentru a percepe lumea prezentă, cât şi pentru a reconstitui trecutul. Ficţiunea are aceeaşi funcţie ca şi jocul. Aşa cum am mai spus, jucându-se, copilul învaţă să trăiască, pentru că simulează situaţii în care s-ar putea afla ca adult. Iar noi, adulţii, cu ajutorul ficţiunii narrative ne antrenăm capacitatea de a da o ordine atât experienţei prezentului, cât şi celei a trecutului.

Dar dacă activitatea narativă este aşa de strâns legată de viaţa noastră cotidiană, nu s-ar putea întâmpla ca noi să interpretăm viaţa ca ficţiune şi, interpretând realitatea, să introducem în ea elemente ficţionale?

Există un exemplu teribil, în care oricine putea să-şi dea seama că era vorba de ficţiune, pentru că erau evidente citatele din surse romaneşti, şi cu toate astea mulţi au luat în chip tragic istoria aceea ca şi cum ar fi fost Istorie adevărată.

Felul cum s-a constituit această întâmplare a noastră începe cu mult timp în urmă, încă de la începutul secolului al XIV-lea, când Filip cel Frumos a distrus Ordinul Templierilor. De la momentul acela înainte nu s-a încetat a se fabula despre supravieţuirea clandestină a ordinului, şi până şi azi puteţi găsi despre acest subiect zeci de cărţi în librăriile dedicate ştiinţelor secrete şi oculte.[71] În secolul al XVII-lea lua naştere o altă istorie, aceea a Roza-Cruceenilor, o confrerie care apare pe scena istorică

[71] În textul american mă refer la rafturile librăriilor americane obişnuit intitulate cu numele *New Age*. Pentru a obţine acelaşi efect ironic ar trebui să vorbesc, în cazul Italiei, de nişte rafturi care, chiar în librăriile noastre normale, le-au înlocuit pe cele care în anii '60 şi '70 erau dedicate marxismului şi revoluţiei.

deoarece este descrisă de Manifestele Rozacruceene (*Fama*, 1614, *Confessio*, 1615). Autorii sau autorul manifestelor rămân formal necunoscuți, asta și datorită faptului că cei cărora le sunt atribuite își neagă paternitatea lor. Manifestele stârnesc un lanț de intervenții din partea unor personagii care susțin existența confreriei, și afirmă că doresc cu ardoare să facă parte din ea. În ciuda unor aluzii, nici unul nu afirmă că face parte din ea, pentru că grupul e secret, iar comportamentul obișnuit al scriitorilor rozacruceeni este să afirme că nu sunt rozacruceeni. Aceasta presupune ca, prin definiție, toți cei care au afirmat mai apoi că sunt, cu siguranță că nu sunt. Ca urmare, nu numai că nu există dovezi istorice ale existenței Roza-Cruceenilor, dar prin definiție nu pot să existe, iar Heinrich Neuhaus în secolul al XVII-lea putea demonstra existența lor numai datorită următorului argument ieșit din comun:

"*Pentru simplul fapt că ei își schimbă și-și ascund numele, mint în privința vârstei lor, și chiar și pentru admiterea lor vin fără a se face cunoscuți, nu există persoană cu un dram de logică ce ar putea nega că în mod absolut necesar ei trebuie să existe*"[72]

Și totuși în secolele următoare am văzut colcăind grupuri esoterice care, aflate în polemică reciprocă, se definesc ca singurele și adevăratele moșteniri ale Rozacruceenilor originari, afirmând că posedă documente irefutabile care, însă, deoarece sunt secrete, nu pot fi arătate nimănui.

---

[72] *Pia et ultimissima admonestatio de Fratribus Roseae-Crucis*, Dantzig, 1618.

În această construcție romanescă s-a infiltrat în secolul al XVIII-lea Masoneria supranumită "ocultistă și templieră", care nu numai că-și data propriile-i origini începând cu constructorii Templului lui Solomon, dar introducea în mitul originilor raportul dintre constructorii Templului și Templieri, a căror tradiție secretă ar fi ajuns până la masoneria modernă prin mijlocirea Rozei-Cruce.

Despre aceste societăți secrete, și despre faptul că ar fi existat niște Superiori Necunoscuți care dirijau destinul lumii, se discută îndelung înainte de Revoluția franceză. În 1789 Marchizul de Luchet anunță că: "*s-a format în întunericul cel mai adânc o societate de ființe noi care se cunosc fără să se fi văzut vreodată... Această societate adoptă din regimul iezuit obediența oarbă, din masonerie probele și ceremoniile exterioare, de la Templieri invocațiile subterane și cutezanța incredibilă*"[73]

Între 1789 și 1798, ca ripostă la revoluția franceză, Abatele Barruel își scrisese ale sale *Mémoires pour servir a l'histoire du jacobinisme*, o carte apparent istorică, ce se citește însă ca un roman-foileton. El începe, bineînțeles, cu Templierii. După rugul Marelui Maestru Jacques de Molay, ei se transformă într-o societate secretă pentru a distruge monarhia și papalitatea și a crea o republică mondială. În secolul al XVIII-lea ei pun stăpânire pe Masonerie și creează un soi de academie ai cărei membri diabolici sunt Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot și d'Alembert – iar din acest cenaclu își trag originea iacobinii. Dar iacobinii înșiși sunt controlați de o societate secretă, aceia a

[73] *Essai sur la secte des illuminés*, Paris, 1789, V, XII.

Iluminaţilor din Bavaria, regicizi prin vocaţie. Revoluţia franceză a fost efectul final al acestui complot.

Însuşi Napoleon s-a interesat de această sectă clandestină, şi i-a cerut un raport lui Charles de Berkheim care, aşa cum fac de obicei spionii şi informatorii secreţi, a recurs la izvoare publice şi i-a comunicat lui Napoleon, ca pe o revelaţie inedită, tot ceea ce împăratul putea să citească în cărţile marchizului de Luchet sau ale abatelui Barruel. Se pare că Napoleon a rămas atât de fascinat de aceste extraordinare descrieri despre puterea necunoscută a unui directorat de Superiori Necunoscuţi, capabili să guverneze lumea, încât a făcut tot posibilul să se pună în contact cu ei.

Cartea lui Barruel nu conţinea nici o referire la evrei. Dar în 1806 Barruel a primit o scrisoare de la un anume căpitan Simonini care îi amintea că Mani şi Bătrânul de pe Munte (aliaţi cunoscuţi ai Templierilor originari) erau şi ei evrei, că masoneria fusese fondată de evrei, şi că evreii se infiltraseră în toate societăţile secrete. Pare că scrisoarea lui Simonini fusese născocită de agenţi ai lui Fouchet, care era îngrijorat de contactele lui Napoleon cu comunitatea ebraică.

Barruel a fost îngrijorat de dezvăluirile lui Simonini şi se pare că afirmase în privat că, publicând-o, ar fi riscat un masacru. De fapt el a scris un text în care accepta ideea lui Simonini, apoi l-a distrus, dar zvonul se răspândise deja. Acest zvon nu a produs efecte interesante până la jumătatea secolului, când iezuiţii au început să fie îngrijoraţi de inspiratorii anticlericali ai mişcării Risorgimento, cum era Garibaldi, care erau afiliaţi la masonerie. Ideea de a-i arăta pe Carbonari ca emisarii unui complot iudeo-masonic, apărea fructuoasă din punct de vedere polemic.

Dar anticlericalii, la rândul lor, tot în secolul al XIX-lea, au încercat să-i defăimeze pe iezuiţi, pentru a

demonstra că nu făceau altceva decât să comploteze împotriva binelui omenirii. Pe lângă unii scriitori "serioşi" (de la Michelet şi Quinet până la Garibaldi şi Gioberti), autorul care a făcut ca acest motiv să devină popular a fost un romancier, Eugène Sue. În *Evreul rătăcitor* ticălosul Monsieur Rodin, chintesenţa conspiraţiei iezuite, apare clar ca o replică a Superiorilor Necunoscuţi de veche factură clericală. Monsieur Rodin reapare în scenă în ultimul roman al lui Sue, *Misterele poporului*, în care infamul plan iezuitic este expus în cele mai mici amănunte într-un document trimis lui Rodin (personaj romanesc) de către părintele Rothaan, General al Companiei (şi personaj istoric). Şi, în fine, iată că regăsim în *Misterele poporului* un alt personaj romanesc, Rudolf de Gerolstein, care migrase din *Misterele Parisului* (o adevărată carte de cult, aşa încât mii de cititori le scriau scrisori personajelor ei). Rudolf intră în posesia scrisorii părintelui Rothaan şi dezvăluie conţinutul acesteia altor democraţi fervenţi: "Vezi bine, şi dumneata, dragă Lebrenn, cu câtă viclenie a fost organizat acest complot infernal, câte nenorociri înspăimântătoare, ce soi de sclavie îngrozitoare, ce soartă a despotismului ar însemna asta pentru Europa, dacă din întâmplare s-ar înfăptui..."

După ce au apărut romanele lui Sue, în 1864 un anume Maurice Joly scrie un opuscul de inspiraţie liberală împotriva lui Napoleon al III-lea, în care Macchiavelli, care reprezintă cinismul dictatorului, stă de vorbă cu Montesquieu. Complotul iezuit descris de Sue (împreună cu formula clasică potrivit căreia scopul scuză mijloacele), este acum atribuit de Joly lui Napoleon al III-lea, şi am găsit cel puţin şapte pagini, dacă nu de plagiat la propriu, măcar de citări ample şi nemărturisite. Joly a fost arestat, a

îndurat cincisprezece ani de închisoare, iar până la urmă s-a sinucis. *Exit* Joly, dar îl vom regăsi nu mult după aceea.

În 1868 Herman Goedsche, un funcționar de la poșta germană, care mai publicase și alte cărțulii fățiș calomnioase, a scris un roman popular, *Biarritz*, sub pseudonimul de Sir John Retcliffe, o povestire în care se descrie o ceremonie ocultă din cimitirul din Praga. Goedsche nu face altceva decât să copieze o scenă din *Joseph Balsamo* al lui Dumas (din 1849) în care se descrie întâlnirea dintre Cagliostro, șeful Superiorilor Necunoscuți, și alți iluminați, când cu toții împreună pun la cale afacerea Colierului Reginei. Dar în locul lui Cagliostro & compania, Goedsche face să apară reprezentanții celor douăsprezece triburi ale lui Israel, care se strâng la un loc pentru a pregăti cucerirea lumii, așa cum este spus pe față de către Marele Rabin, fără nici un înconjur. Cu cinci ani mai târziu, aceeași poveste va fi reluată de o cărticică rusească (*Evreii, stăpânii lumii*), dar ca și cum ar fi fost vorba de fapte adevărate. În 1881, *Le contemporain* republică aceeași poveste, afirmând că provine dintr-o sursă sigură, și anume de la diplomatul englez Sir John Readcliff. În 1896 François Bournard folosește din nou cuvântarea Marelui Rabin (care de data asta se numește John Readclif) în cartea sa *Les Juifs, nos contemporains*. De la această dată înainte, întâlnirea masonică inventată de Dumas, contopită cu proiectul iezuit inventat de Sue și atribuit de Joly lui Napoleon al III-lea, devine discursul adevărat al Marelui Rabin și reapare în felurite forme și în diverse locuri.

Dar povestea nu sfârșește aici. Intră acum în scenă un personaj care nu e romanesc, dar care ar fi meritat să fie, Piotr Ivanovici Rachovski, un rus care avusese probleme cu poliția țaristă pentru că fusese acuzat de contacte cu grupuri de extremă stângă revoluționară, și care mai târziu devenise

informator al poliției, se apropiase de Centuriile Negre, o organizație teroristă de extremă dreaptă, iar poliției politice (înspăimântătoarea Ohrana) ajunsese până la urmă să-i fie șef. Așa că Rachovscki, pentru a-și ajuta protectorul politic (contele Serghei Witte), și îngrijorat de un opozant al său, Elie de Cyon, pusese să i se percheziționeze casa lui Cyon și găsise o cărțulie în care Cyon recopiase textul lui Joly împotriva lui Napoleon al III-lea, însă atribuind ideile lui Machiavelli contelui Witte. Rachovski, ca orice aparținător al Centuriilor Negre, era un înverșunat antisemit – aceste lucruri se petreceau pe timpul afacerii Dreyfus – și avusese ideea de a lua textul acela, de a șterge orice referire la Witte, și a atribui ideile respective evreilor. Numele Cyon, mai ales pronunțat franțuzește, amintea fonetic de Sion, iar ideea de a atribui dezvăluirea unui complot evreiesc sporea credibilitatea operațiunii.

Textul corectat de Rachovski a reprezentat probabil sursa primă a *Protocoalelor Bătrânilor Înțelepți din Sion*. Acest text își dezvăluie sursa lui romanescă deoarece este prea puțin creditabil, nu altundeva decât într-un roman al lui Sue, unde "cei răi" își expun într-un mod așa de neacoperit și nerușinat planurile lor ticăloase. Înțelepții declară cu candoare că au o "ambiție nemărginită, o foame nesătulă, o dorință nemiloasă de răzbunare și o ură nestinsă"[74]. Însă, ca și în cazul lui *Hamlet*, potrivit spuselor lui Eliot, varietatea izvoarelor romanești face textul acesta destul de incongruent.

Bătrânii Înțelepți vor să abolească libertatea de presă, dar încurajează libertinajul. Critică liberalismul, dar susțin

[74] *I "Protocolli" dei "Savi Anziani" di Sion*, in *La Vita Italiana*, Rassegna Mensile di Politica diretta da Giovanni Preziosi, Roma, 1938, con introduzione di Julius Evola.

ideea multinaționalelor capitaliste. Profețesc revoluția în toate țările, dar pentru a stârni revolta maselor înțeleg să sporească inegalitatea socială. Vor să construiască metrouri pentru a mina marile orașe. Spun că scopul îndreptățește mijloacele și sunt în favoarea antisemitismului, dar pentru a-i putea controla pe evreii mai săraci și în același timp pentru a stoarce mila Neamurilor față de tragedia evreiască. Vor să abolească studiul clasicilor și al istoriei antice, tind să încurajeze sportul și comunicarea vizuală pentru a imbeciliza clasa muncitoare...Și așa mai departe.

Mulți au observat că era ușor să recunoști în *Protocoale* un document produs în Franța secolului al XIX-lea, deoarece ele abundă în referiri la probleme ale societății franceze a epocii (scandalul Canalului Panama, sau zvonurile despre prezența de acționari evrei la Compania pariziană a Metroului). Dar erau tot atât de ușor de recunoscut printre izvoare și multe romane populare foarte cunoscute. Vai, povestea – încă o dată – era, din punct de vedere narativ atât de convingătoare, încât a fost ușor să fie luată în serios.

Restul acestei istorii e Istorie. Un călugăr rătăcitor rus, Sreghei Nilus – o figură situată la jumătatea drumului dintre intrigant și profet – pentru a-și susține propriile-i ambiții "rasputiniene" (voia să devină confesor al Țarului), obsedat de ideea Anticristului, publică și comentează textul Protocoalelor. După care textul călătorește prin Europa până ajunge în mâinile lui Hitler... Toată lumea cunoaște episoadele ce au urmat.[75]

---

[75] Pentru reconstituirea întregii întâmplări, pe care am urmărit-o îndeaproape, vezi Norman Cohn, *Licenza per un genocido,* Torino, Einaudi, 1969.

E posibil oare ca nimeni să nu-şi fi dat seama că acest colaj de surse felurite (pe care eu îl reconstitui în *Figura 14*) nu era altceva decât o operă de ficţiune? Ba da, în 1921 *Times* descoperise vechea broşură a lui Joly, şi o indicase ca izvor al *Protocoalelor*. Dar evidenţa faptelor nu ajunge pentru cine doreşte cu orice preţ un roman de groază. Nesta Webster, care şi-a consacrat toată viaţa ca să susţină versiunea complotului Superiorilor Necunoscuţi şi al evreilor, a scris în 1924 *Secret Societies and Subversive Movements*. Ea pare bine informată, cunoaşte dezvăluirile din *Times*, toată povestea cu Nilus, Rachovski, Goedsche şi aşa mai departe (afară de conexiunile cu Dumas şi Sue, care cred că sunt o descoperire a mea), dar să vedem ce concluzii trage:

Unica opinie la care pot să mă angajez este că, fie ele autentice sau nu, Protocoalele reprezintă programul unei revoluţii mondiale şi, dată fiind natura lor profetică şi asemănarea lor extraordinară cu programele altor societăţi secrete ale trecutului, ele sunt opera vreunei societăţi secrete sau a cuiva care cunoaşte foarte bine tradiţiile societăţilor secrete, şi care era capabil să reproducă ideile lor şi stilul lor.[76]

Silogismul e impecabil: "deoarece Protocoalele spun ceea ce am povestit în istoria mea, ele o confirmă"; sau: "Protocoalele confirmă istoria pe care am scos-o eu din ele, şi deci sunt autentice". În acelaşi fel, Rudolf de Gerolstein, provenind din *Misterele Parisului* şi intrând în *Misterele*

[76] Nesta Webster, *Secret Societies and Subversive Movements*, London, Boswell, 1924.

poporului, confirmă cu autoritatea primului roman veridicitatea celui de al doilea.

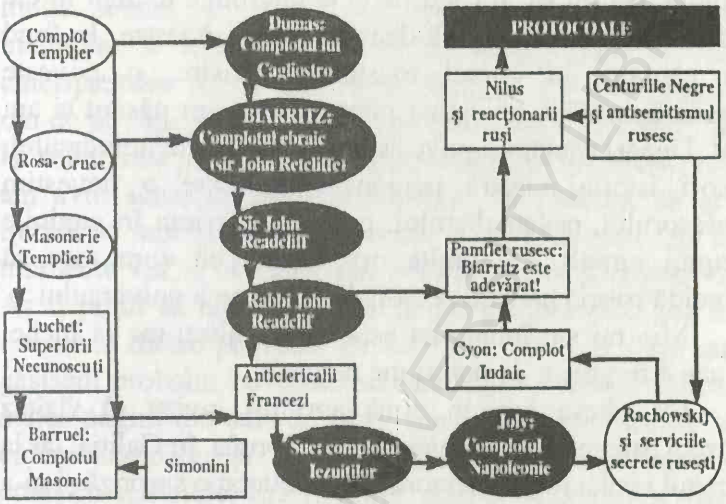

FIGURA 14

Se poate reacţiona la aceste intruziuni ale romanului în viaţă, acum că am văzut ce greutate istorică poate să aibă acest fenomen? Nu mă aflu aici ca să vă propun bietele mele plimbări prin pădurile ficţiunii ca pe un remediu la marile tragedii ale timpului nostru. Ci pentru că tocmai plimbându-ne în pădurile narrative am putut pricepe şi mecanismul care îngăduie irumperea ficţiunii în viaţă, câteodată cu rezultate nevinovate şi plăcute, ca atunci când ne ducem în pelerinaj pe Baker Street, dar alteori transformând viaţa nu într-un vis, ci într-un coşmar. A reflecta asupra raporturilor complexe dintre cititor şi istorie, ficţiune şi realitate, poate să constituie

o formă de terapie împotriva oricărui somn al raţiunii, care naşte monştri.

În orice caz nu vom renunţa să citim opera de ficţiune, pentru că în cazurile cele mai bune tocmai în ele căutăm o formulă care să dea sens vieţii noastre. În fond noi căutăm, în cursul existenţei noastre, o poveste originară, care să ne spună pentru ce ne-am născut şi am trăit. Uneori căutăm o poveste cosmică, istoria universului, alteori istoria noastră personală (pe care o povestim confesorului, psihanalistului, pe care o scriem în paginile vreunui jurnal). De multe ori sperăm că vom face să coincidă istoria noastră personală cu aceea a universului.

Mie mi s-a întâmplat asta, şi permiteţi-mi să închei cu acest fragment de naraţiune naturală.

Cu câteva luni în urmă am fost invitat să vizitez Muzeul Ştiinţei şi al Tehnicii din La Coruña, în Galiţia, iar la sfârşitul vizitei mele directorul mi-a anunţat o surpriză şi m-a condus în planetariu. Planetariile sunt întotdeauna locuri suggestive, pentru că atunci când se stinge lumina avem cu adevărat impresia că suntem aşezaţi într-un deşert, sub cerul înstelat. Însă în seara aceea îmi fusese rezervat ceva în plus.

La un moment dat, făcându-se întuneric complet, s-a difuzat un foarte frumos cântec de leagăn de De Falla şi încet, încet (chiar dacă ceva mai repede decât în realitate, pentru că totul s-a petrecut într-un sfert de ceas) deasupra capului meu a început să se rotească cerul care apărea în noaptea dintre 5 şi 6 ianuarie 1923 deasupra oraşului Alexandria. Am trăit, cu o evidenţă hiperrealistă, prima mea noapte de viaţă.

Am trăit-o pentru prima oară, dat fiindcă acea primă noapte eu nu am văzut-o. Poate că nu a văzut-o nici mama mea, extenuată de chinurile naşterii, dar pesemne că a văzut-o tatăl meu, ieşind pe tăcute în balcon, puţin agitat şi

fără somn din cauza evenimentului mirabil (cel puțin pentru el) căruia îi fusese martor și la a cărui cauză contribuise.

Vorbesc aici de un artificiu mecanic realizabil în multe locuri, și posibil că experiența aceasta li s-a întâmplat și altora, dar o să mă iertați dacă în acele cincisprezece minute am avut impresia că sunt singurul om de pe fața pământului (de la începutul timpurilor) care își reîntâlnea propriu-i Început. Eram așa de fericit, încât am avut senzația (aproape dorința) că puteam, că ar fi trebuit să mor în momentul acela – și că în orice caz alte momente vor fi cu mult mai întâmplătoare și nepotrivite. Aș fi putut să mor, deoarece acum trăisem deja cea mai frumoasă dintre poveștile pe care le citisem în viața mea, găsisem probabil povestea pe care toți o caută în atâtea și atâtea pagini din sute de cărți, sau pe ecranele multor săli cinematografice, și era o poveste ai căror protagoniști eram eu și stelele. Era ficțiune, pentru că povestea fusese reinventată de directorul planetariului, era Istorie, deoarece istorisea ce anume se întâmplase în cosmos într-un moment al trecutului, era viață reală pentru că eu eram adevărat, nu eram personajul unui roman. Eram, pentru un moment, Cititorul Model al Cărții Cărților.

Aceea era o pădure narativă din care nu aș mai fi vrut să ies.

Însă, cum viața-i crudă, pentru dumneavoastră ca și pentru mine, iată-mă aici.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDICE DE NUME

Abbot, Edwin, 104, 105,106, 107
Adam, 168,168
Augustin, Sf., 91
Alembert, Jean Le Rond d' 174
Antonini, Michelangelo, 129
Aristotel, 87
Austen, Jane, 18

Barruel, abate, 174, 175
Barthes, Roland, 134, 154, 160
Bătrânul din munte, 175
Bergman, Ingrid, 166
Berkheim, Charles de, 175
Biblia, 167
Bonomi, Andrea, 155, 156
Borges, Jorge Luis, 143
Bournard, François, 177
Bruner, Jerome, 170
Bruno, Giordano, 143
Brutus, 171
Buckingham, Duce de (George Villiers), 165
Burke, Kenneth, 169

Calvino, Italo, 5, 6, 7, 13, 67
Campanile, Achille, 8, 109, 131
Carbonari, 172
Carol Pleşuvul, 131
Casablanca, 162, 163
Celli, Giogio, 158
Cenuşăreasa, 107
Centuriile negre, 167
Cervantes, Miguel, 166
Chatman, Seymour, 73, 74, 75, 76
Childers, Peter, 143
Christie, Agatha, 40
Coledrige, Samuel Taylor, 99
Collodi, Carlo, 17, 18
Compton-Burnett, Ivy, 86
Condorcet, Marie-Jean Caritat, 174
Conrad, Joseph, 162
Corday, Charlotte, 157
Cristofor Columb, 142
Croce, Benedetto, 157
Cyon, Elie de, 178

Dake, Charles Romyn, 13
Dali, Salvador, 93

BCU "ION CREANGĂ" UNIVERSITY LIBRARY

Dante Alighieri, 88, 90, 153 167
Danto, Arthur, 170
Defoe, Daniel, 158, 159
Diderot, Denis, 174
Döblin, Alfred, 108
Doležel, Lubomir, 108
Donnellan, Keith, 137
Dostoievski, Fiodor, 18
Doyle, Arthur Conan, 136
Dreyfus, Alfred, 178
Dumas, Alexandre, 53, 84, 86, 87, 136, 140, 141, 142, 146, 147, 154, 177, 180

Einstein, Albert, 10
Eliot, George, 23
Eliot, T.S., 166, 168, 178
Escudero, Lucrecia, 127
Esop, 140
Euclid, 141

Falla, Manuel de, 182
Faulkner, William, 163
Frederic cel mare, 162
Fedru, 6
Felton, John, 117
Fielding, Henry, 160
Filip cel Frumos, 172
Flash Gordon, 118
Flaubert, Gustave, 52, 53, 77, 78, 82
Fleming, Ian, 75, 76, 77, 90, 91

Gadda, Carlo Emilio, 155, 156
Garibaldi, Giuseppe, 162, 175
Gaudi, Antoni, 101
Genette, Gérard, 29, 43, 44, 73, 74
Gioberti, Vicenzo, 175
Gli Ebrei, Signori del mondo, 176
Goedsche, Hermann, 176, 177, 180
Goodman, Nelson, 114
Greimas, A.-J., 170
Grimm, Jakob şi Wilhelm, 51, 119

Hänsel şi Gretel, 39
Hawthorne, Nathaniel, 162
Hegel, Georg Wilhelm Friederich, 53, 154
Henrich al V-lea, 171
Hesse, Hermann, 165
Hitler, Adolf, 179
Homer, 48, 51, 87
Humblot, M., 67
Huston, John, 52
Huysmans, Joris-Karl, 68

Invernizio, Carolina, 9, 113
Ionesco, Eugène, 86
Irving, Washington, 124
Iser, Wolfgang, 24, 25, 26
Iuliu, Cezar, 141, 171

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

James, Henry, 65, 149
Jerome K. Jerome, 159
Joly, Maurice, 176, 180
Joyce, James, 2, 5, 26, 142, 153, 164

Kafka, Franz, 9, 10, 103, 104, 111
Kant, Immanuel, 18, 19
Kazin, Alfred, 10
Kuhn, Thomas, 114

Lafayette, Madame de, 161
Lear, Edward, 49, 50, 51
Leonardo da Vinci, 19
Lodwick, Francis, 168, 169
Lovercraft, H.P., 13
Luchet, Marchiz de, 174, 175
Lucian din Samosata, 160

Macauly, Thomas Babington, 162
Macciavelli, Niccolò, 176, 178
Mad, 68
Mani, 171
Mann, Thomas, 10
Manzoni, Alessandro, 71, 72, 78, 91
Masoneria, 173
Mattson, Morris, 32
Medici, 91, 109
Melville, Herman, 31
Michelet, Jules, 160, 175
Mitchell, Margaret, 118
Molay, Jacques de, 174
Montesquieu, baron de, (Charles-Louis de Secondat), 176
Musil, Robert, 163

Napoleon I, 115, 117, 118, 141, 148, 153
Napoleon III, 77, 176
Nerval, Gérard de, 19, 21, 22, 23, 32, 34, 42, 46, 47, 53, 54, 57, 58, 65, 92, 93, 106, 110, 122, 146, 148, 153, 164
Neuhaus, Heinrich, 173
Nilus, Serghei, 179, 180
Nostradamus, Michel de
Novalis, (Friedrich von Hardenberg), 163

Ollendorff (editor), 67

Perec, Georges, 81
Perrault, Charles, 51, 118, 119
Pessoa, Fernando, 22
Pisanty, Valentina, 120
Platon, 169
Plutarh, 160, 161
Poe, Edgar Allan, 12, 14, 28, 29, 30, 31, 61, 62, 63, 65
Pollock, Jackson, 80
Popeye, 165
Poulet, Georges, 42

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Protocoalele Bătrânilor Înțelepți ai Sionului, 178, 179
Proust, Marcel, 18, 41, 46, 47, 52, 54, 60, 67, 77, 113, 143, 154
Pugliatti, Paola, 25
Putnam, Hilary, 117

Quine, Willard Van Orman, 116
Quinet, Edgar, 175

Rabelais, François, 153
Rachovski, Piotr Ivanovici, 177, 178, 180
Radcliff, Ann, 124, 125, 132
Radiguet, Raymond, 19
Readcliff, John, 177
Robbe-Grillet, Alain, 107
Rocky Horror Picture Show, 166, 168
Rudolf cel Smead, 161
Roothaan, Părintele, 176
Roza Cruce, 172, 173
Rozacruceeni, Manifeste, 172, 173
Rostand, Edmond, 164
Rousseau, Jean-Jacques, 93, 112

Salinger, J.D., 18
Sayers, Dorothy, 88
Schank, Roger, 10, 143
Schwartz, Walter, 61
Scufița Roșie, 11, 14, 49, 51, 101, 102, 119, 140, 149
Searle, John, 99
Servandoni, Gionanni Niccolò, 135, 139, 148
Shakespeare, William, 153, 167
Simonini, Capitano, 175
Southern Literary Messenger, 28
Spillane, Mickey, 27, 74, 76, 77, 83
Stendhal, Marie-Henri Beyle, 112, 113
Sterne, Laurence, 13, 14
Stout, Rex, 108, 110, 111, 122, 148
Sturges, John, 87
Sue, Eugéne, 176, 177, 178, 180
Swift, Jonathan, 22
Scott, Walter, 123

Templieri, Ordinul, 174
Tolstoi, Lev, 122
Tracy, Spencer, 86
Turgot, Anne Robert-Jacques, 174

Ulisse, 48

Verne, Jules, 13
Virgiliu, 167
Vittorio Emanuele III, 97,100

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Voltaire (François-Marie Arouet), 174

Wagner, Richard, 79
Warhol, Andy, 81
Webster, Nesta, 180
Welles, Orson, 157
Wenders, Wim, 83
White, Hayden, 170
Witte, Serghei, 178
Wittgenstein, Ludwig, 36
Wodehause, P.G., 21

Zola, Emile, 100

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

1. Cum se intră în pădure 5

2. Pădurile din Loisy 39

3. Zăbovind prin pădure 67

4. Pădurile posibile 99

5. Ciudatul caz al străzii Servandoni 127

6. Protocoale fictive 153

Indice de nume 185

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector Marin Mincu
Apărut 2006
Procesare: Adina Branea

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PREȚUL
RON 14,98

Urmîndu-i lui Italo Calvino, care trebuia să inaugureze, cu şase *Norton Lectures*, un ciclu de lecţii despre narativitate, la Harvard University, UMBERTO ECO se avîntă el însuşi în hăţişurile narativităţii, invitîndu-ne la un voiaj critic pe cît de lejer pe atît de specializat. Incursiunile sale teoretice şi practice sunt extrem de utile pentru orice tip de cititor. Această nouă carte a romancierului şi semiologului italian este foarte instructivă, pe de altă parte, întrucît ne oferă şi un ghid de lectură adecvat pentru utimele sale romane, *Pendulul lui Foucault* şi *Insula din ziua de ieri*

Marin Mincu

PONTICA

ISBN 973-9224-16-4

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY